أ.د. نادية هناوي

الجسدنة بين المحو والخط

(الذكورية/الأنثوية)

مقاربات في النقد الثقافي







www.daralrafidain.com



الجسدنة بين المحو والخط

(الذكورية/الأنثوية)

مقاربات في النقد الثقافي

الجسدنة بين المحو والخط
(الذكورية/الأنثوية)
مقاربات في النقد الثقافي

Incarnation between erasures and the line
(Masculine / Feminine)
Approaches in cultural criticism

أ.د. نادية هناوي

الطبعة الأولى، لبنان/ كندا، 2016
First Edition, Lebanon/Canada, 2016



لبنان - بيروت/ الحمرا
تلفون: 751055 1 961+/541980 1 961+
daralrafidain@yahoo.com
info@daralrafidain.com
www.daralrafidain.com



56 Laurel Cres. London, Ontario, Canada
Tel: +1 2266783972
N6H 4W7
opuspublishers@hotmail.com

ISBN: 978 - 1- 77322- 036- 9

الجسدنة بين المحو والخط

(الذكورية/الأنثوية)

مقاربات في النقد الثقافي

تأليف:

أ. د. نادية هناوي





مقدمة

تطلعات على سبيل التصحيح:
المرأة حاجة أم قيمة؟

لقد اختزنت الذاكرة النسائية العربية مكابدات واحتملت معاناة كبيرة على مرِّ الازمان وإختلاف الأماكن فما بين غواية الجسد وهيمنة الذكور واستبداد اللغة غابت الذات النسائية وتشتت العنصر النسائي ولم يعد بإمكانه إثبات حضوره الفعلي بشكل ذاتي إلا بالتمرد الذي به تستكشف المرأة وعيها وتعبر عن مكنونات الأنا داخلها وتصعِّد فاعلية شاعريتها باتجاه من حولها وتوجه نقمتها لمن هو الحكم والخصم معا.

ولقد عانت المرأة العربية عبر العهود السابقة والراهنة من تحديات مجتمعية كبيرة وخطيرة وظلت ترزح تحت نير الظلم والثورات والمطاردات والسجون والتعذيب والنفي والتشريد ليكون تاريخها لا يقل مرارة عن تاريخ نساء العالم المليء بالحروب والكوارث وكأنها صورة لكائن كُتب عليه أن يظل هامشيا غير فاعل ومعطل عن تأدية دوره الريادي..!!

وعلى الرغم من أن النساء اليوم هن متعلمات عاملات وطليعيات ومكافحات ومناضلات وربات بيوت؛ إلا إنهن لم يتمكن بعد من تأدية الدور المطلوب الذي رسم للبداية الصحيحة.

ولقد كانت الشعوب في طفولتها الاولى قد جعلت المرأة في أوج دورها واهميتها فكانت أن علَّمت البشرية..وقادتها الى التعرف على الحياة بكل معانيها عيشا وكفاحا وأملا، فربّت الاجيال واسسّت الجماعات حتى تشكلت المجتمعات ومن ثم قامت على يديها المدن والدويلات حاكمة وقائدة حكيمة وموجِهة..

وما أن حدث هذا الشرخ في الحياة البشرية حتى أخذ الرجل يستلب منها هذا الدور شيئا فشيئا فجرّدها من كل صفاتها الطليعية فلم تعد حكيمة ترعى الرعية ولا حاكمة توجه الحكم ولا سيدة يُذعن لارائها او يُعمل بها ومن ثم اقتصر دورها الريادي ذاك على ناحية من نواحيها الطليعية وهي الأمومة ورعاية الذرية والإنجاب

كأرض تُلقي فيها بذور.. حتى إذا أتت أكلها ونضجت ثمارها، قطفها ليتمتع بأكلها وليركنها من ثم الى حين يحتاجها مرة أخرى.

ومنذ ذاك الوقت صارت المرأة حاجة من حاجات حياتية لا غنى للآخر عنها وما عادت ذلك الكائن القيمي الذي يعهد إليه أمر البقاء والتحضر والتأنسن كأصل ومركز.

وكون المرأة حاجة لا قيمة، هو انكسار تاريخي كما يقول انجلز وتغيير لدفة الانسانية التي أخذت تتجه صوب الاحتكام الى منطق القوة لا العقل ونحو العدوانية لا السلام وهكذا شهدت المجتمعات قيام الإمبراطوريات التي ما انبنت إلا على الدماء والشرور مما قاد البشرية باتجاه جديد تتصارع فيه كفتا الخير والشر وكان الغالب في الأعم هو منطق القوة شرا كان أم خيرا.

ولو افترضنا أن حال البشرية ظل مرهونا بالقيادة الأمومية وانها ما انجرفت نحو هذا المآل الأبوي لظلت الرحمة والتعقل والعاطفة غالبة على حياتنا ولاتجهنا بعقلانية الى بناء مجتمعاتنا الإنسانية.

وليس في ذلك مغالاة فلطالما كانت الإنسانية في ظل الامومية تنعم بالرحمة والحنو والرقة والرعاية وكل الكلمات والعبارات التي تنضوي تحت يافطة المحبة والسلام لكنها ما أن أسلمت قيادها الى الرجل حتى صارت الانسانية قالبا ذا صناعة ذكورية تستوعب تطلعات الفحولة واستحواذاتها على البشرية التي غدت لعبة يديرها الابويون باتجاه الهيمنة والاستيلاء وفرض النفوذ والتسلط وبذلك انبنت عصور الحضارات بناء ذكوريا وصارت قيادة البشرية موكلة الى من لا يتوانى أن يجتث الرحمة من قلبه ويلقي بالمشاعر وراء ظهره في سبيل تحقيق حلم السيطرة وفرض الجبروت.

وما كان لامبراطوريات الشرق وامبراطوريات الغرب في العالم القديم والجديد أن تسود وتتعملق لولا قانون الغلبة المعتمد على صراع القوى الذي به يتحقق النفوذ

وتتم الهيمنة حيث لا احتكام سوى لمنطق القوة لا العقل وهكذا عاشت اسلافنا النسائية معيشة الاذلال والخضوع لكبرياء الاخر المتغطرس والقوي وقد كُتب عليها ألا يكون لها فعلها المؤسس أو الريادي وأن لا تتطلع الى أي شيء من هذا القبيل أو تفكر بالظهور علنا الا تحت وصاية الرجل وبمشورته وعلمه.

ولعل من تبعات هذا الوضع أن فرضت الأبوية على المرأة أن تظل في صيغة الحاجة التي تلبي نزعات التناسل والبقاء والتكاثر التي هي أهم الحاجات التي تتطلبها المجتمعيات الابوية وأكثرها ضرورية إذ بها تفرض عسكرتها وتبني سلطانها وتحقق أحلامها في الهيمنة والامتداد والتوسع.

وقد لا يكون الضرر في أن تصبح المرأة حاجة بهذه الاهمية التي لا يمكن التنازل عنها او الاستغناء عنها بغيرها؛ بل الضرر أن ذلك كان قد حال دون أن توطن نفسها في مرتبة قيمية تماثل أو تناظر وضعها الأول وضعها الريادي الذي سلبه منها الرجل وهذا بالتحديد هو ما جعل الابوية تغاير الامومة ليكون شعار الشعارات التي تحملها هو الهيمنة بوصفها لب الوجود ومركزيته وان أساس الاساسات هو الاتباعية للفحولة والرضوخ لها طوعا أو كرها.

وهكذا تقادمت القرون وتناسلت العصور وتتابعت السنون فتباعدت العوالم البشرية بفعل التقسيمات الكولونيالية والهيمنات الاستعمارية التي جعلت من العالم منقسما الى عوالم عليا ودنيا ونامية وثالثة..

ومن ثم تقاربت تلك العوالم بفعل الانفتاحات ما بعد الكولونيالية العولمية التي كان من توابعها الثورة المعلوماتية الرقمية والتكنولولوجية لتغدو الأبوية اليوم بمثل حالها بالأمس بذات الهيبة والهيمنة والسطوة والاعتداد مع بعض بوادر تضعضع مرتكزات صرحها العتيد بفعل ما أنتجته هي بنفسها من وضعيات الانفتاح والانفلات والتقارب سائرة باتجاه تدمير نفسها بنفسها.

وعلى الرغم من أنها أي (الأبوية) ظلت ماسكة للعصا من الوسط تفرض هيبتها على الآخر/المرأة طوعا وقسرا؛ إلا إن هذا الآخر ما عاد مفروضا عليه أن يكون مغلوبا كما كان في العالمين القديم والاستعماري؛ بل غدا في العالم الجديد العولمي أو ما بعد الاستعماري ذا تأثير لا ينكر وحضور لا يدارى وليكون وصف المرأة بالجنس الاخر أحد المقوضات التي أرادت النساء المطالبات بالتحرر تفتيتها تخلصا من جور الابوية التي آثرت الابقاء على حالة الغلبة لصالحها فارضة ذلك كاحد الثوابت التي لا تقبل الزحزحة او التغيير.

وبسبب التغييرات الجيوبولوتيكية والاستراتيجية التي خلّفتها الحرب العالمية الثانية أخذنا نشهد قيام نشاط نسائي أمومي جديد تتشكل بذوره من نساء واعيات طموحات ومتطلعات لاستعادة ريادتهن التي سلبتها منهن الابوية فنادين بحقوقهن ورفعن شعارات سلمية واحتججن بعنفية وقدمن تضحيات وهن يردن إبداء آرائهن الطليعية في أن تكون الامومة خيرا لا وبالا على جنسهن وهكذا بدت بوادر هذه التنويرية النسائية والثورية الامومية تتصاعد ضد الأبوية لتؤتي أُكلها في الغرب ما بعد الكولونيالي سواء في الولايات المتحدة الامريكية او فرنسا او في بعض الدول الاوربية الانكلوسكسونية والدول اللاتينية..

وأخذت بعض المطالبات صفة شرعية أيدّتها فيها المؤسسة الذكورية الراديكالية نفسها بعد أن اقتنعت أن الوقوف بوجه هكذا تطلعات ستكون عاقبته وخيمة عليها فصارت تقف الى جنب بعض مطالب النسائية على سبيل المداراة والمجاملة ومن طرف خفي لعلها تمتص نقمة الاحتجاج الذي ما أن تبلور حتى غدا بمثابة فتيلة موقوتة لها تبعات خطيرة ومدمرة لذلك ظلت الأبوية في هذا المضمار مهادنة لا مؤيدة ومطواع لا طائعة ومنحازة لا مناصرة.

واسهمت الحركات النسائية التي كانت سمتها الغالبة التحرر والمناشدة السلمية

بالحقوق والمساواة في إعلاء صوت الحيف الذي لحق بالنساء عبر هذه العصور والانتصار على الجور الذي فرض على أسلافهن مؤكدات أن ذلك هو حق مشروع تكفله لهن الشرائع السماوية قبل الدساتير الوضعية.. وقد تعددت صور هذه المطالبات فمن النساء من اتخذت من الجهود التعبوية طريقا إلى ذلك ومنهن من آثرت اعتماد الجهود الذهنية وأهمها الكتابة التي وجدت فيها المرأة ملاذا رحيبا وسلاحا فاعلا في إيصال صوتها الى الأبوية لتهز أركان عرشها من الاساس وتهدهد ما كانت قد أجبرت عليه الاجيال النسائية الغابرة وهي ترضخ لسطوتها وتجنح تحت طائلة تعاليها..

وكان لفليسوفات ومفكرات غربيات دور مهم في هذا الصدد ونذكر منهن فرجينيا وولف وسيمون دي بوفوار وكذلك روائيات غربيات وهنديات وصينيات وعربيات بدت لديهن هموم واحدة تجمعهن تحت شعار واحد هو استرداد هيبة المرأة من خلال مساواتها بالرجل وتشريع القوانين الداعمة لها بما يمنحها دورها الطليعي في الحياة السياسية والاجتماعية والنفسية وغيرها وليس ذلك فحسب، بل لتكون المرأة هي الوجود والحقيقة واللغة والكينونة وهي الكتابة والقراءة وهي الجمال والأدب.

وكان للنقد الانكلوسكسوني اسهام كبير في تعزيز الطروحات النسائية في النقد الادبي ففرجينيا وولف كانت قد دعت منذ عام 1919 الى تأسيس هوية خاصة بالنساء..

واذا كانت النساء - بحسب انجلز - في عصري الوحشية والبربرية يتمتعن «بوصفهن أمهات وبوصفهن الوالدات الوحيدات المعروفات بكل ثقة..بقدر كبير من الاحترام والتقدير بلغ.. حد سيادة النساء التامة لجينيكوقراطية أي حكم النساء»[1] فإن

(1) أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة لمناسبة ابحاث لويس هنري مرغان، تأليف: فريدريك انجلز، ترجمة الياس شاهين،الطبعة الالمانية، د.ت/ 6 نسخة بصيغة pdf.

دونية المرأة بدأت تاريخيا مع عصر الحضارة كاعلان لتناقض بين الجنسين لم يعرفه التاريخ كله من قبل..

وفي نهاية خمسينيات القرن الماضي أخذت كتابات نقاد وناقدات انتهجن خط النسوية تجد الذيوع والانتشار ومنهن الين شوالتر التي ركزت على المرأة وأخذت بمتابعة عطائها الادبي كما أدت كتابات دريدا الفلسفية دورا مهما في بلورة الدعوة إلى قلب المركزية الذكورية ولاسيما مفاهيمه عن الكتابة والاختلاف وقد تأثرت كاتي ملليت به كثيرا ومنها كتابها(السياسات الجنسية).

وتأثرت الفيلسوفة والروائية سيمون دي بوفوار بجان بول سارتر ووجوديته ورأت أن المرأة ليست جنسا؛ بل هي هوية ثقافية، وآمنت توريل موي بكارل ماركس في حين شخَّصت الناقدة هايدي هارتمان تضاد الماركسية بالنسائية مما سمَّته الزواج التعيس بسبب تضادهما في بعض الطروحات.

وتبنت الفرنسية ماري وول أفكار الثورة الفرنسية وأفكار الفيلسوف جاك لاكان بعكس هيلين سيسو التي فنّدت طروحات لاكان النفسية لانها وجدتها تصب في باب الرؤية الذكورية للعالم وهو ما وافقتها عليه لوسي اريجاري التي رأت أن هناك تصميما كامنا لاستبعاد المرأة من إنتاج الكلام بينما لم تجد ماري جاكون بُدا من التأثر بنظريات الذكورية أما فاليري سميث التي تعد من أنصار النظرية النسائية السوداء، فإنها وجدت أن النسائية قدمت نفسها إلى العالم مختلفة عن كثير من اتجاهات التفكير المعاصر وأنها عرّفت نفسها تعريفا سياسيا..

واهتمت الناقدة الهندية غاياتري شاكوافورتي سبيفاك بدراسات التابع ونشرت مقالها المهم(هل بمقدور التابع أن يتكلم) عام 1988 وقد طرقت فيه أثر الثقافة الذكورية والتأثيرات الاستعمارية في تهميش المرأة..

وهكذا حاولت اولئك الناقدات وغيرهن تفحص وضعيات المرأة الكاتبة في ظل الثقافة السائدة التي هي في جوهرها ثقافة بطريركية دوغماتية ولقد كن متأرجحات بين التحدي المنفلت من قبضة الذكورية وبين التجاوز المحتشم تحت جلباب الابوية.

وتبقى الحاجة لبناء نظرية إستراتيجية للهوية النسائية قضية ملحة على جدول أعمال النسويات إذ أن هناك حاجة ماسة وضرورية إلى جماليات نسائية وأنساق ايديولوجية تعتنقها المرأة عن وعي وبما يلهم النسائية مزيدا من الأمل بالانعتاق من سطوة الأبوية.

والسؤال الذي ظل ملاحقا هؤلاء النسائيات الجديدات هو ما الشوط الذي قطعنه وهن يناضلن في سبيل إعلان بنات جنسهن قيما لا حاجات وهل استطعن أن يرأبن صدع الانكسار الذي تركته جداتهن في جسد التاريخ البشري؟

وهل سيكن قادرات ـ بما سيتاح لهن من امكانات ـ على تغيير خارطة الثوابت والمبدئيات التي بذلت الابوية، الغالي والنفيس في سبيل ارسائها وتوطيد كيانها، حتى صارت جذورها من القوة التي لا يستطاع معها رؤية نهايات تلك الامتدادت أو معرفة أبعادها؟ وما الذي جعل مرتكزاتها من الثبات الذي لن يفك عراه تفكير نسائي مثابر وحثيث؟ ليغدو من ثم اجتثاث أعماق هذا الثبات الفحولي وزحزحة المتأصل منه أمرا غير وارد إن لم يكن محالا..

ومن جملة الاسئلة التي تستدعي الطرح والنقاش أيضا ونحن بصدد النسائية العربية: لماذا لم تأخذ النسائية العربية اليوم خطا نظريا واضح المعالم؟ وهل يصب التعدد النظري للنسائية الغربية في صالح النسائية العربية؟ وما الدور الذي أدته الكاتبة العربية على طريق تعزيز الأدب النسائي وترصين قواعده وفرض نظرياته؟

وما موقع النظرية النسائية بين النظريات الأدبية والنقدية الأخرى؟ كيف ستجد الجماليات النسائية وجودها في عالمنا العربي؟ ما الدور الذي قامت به الناقدة العربية بازاء النظريات النسائية؟ والى أي الحدود انطلقت الاكاديميات النسويات في البرهنة على نجاعة التوجه النسائي؟

وما المحددات التي فرضتها المؤسسة الأبوية العربية على مشروعية الانطلاق للنسائية كنظرية ومنهج ومدرسة؟

ولماذا ما نزال ندور في حلقة مفرغة ونحن نطرح رؤانا النسائية؟ لماذا يتم الخلط بين النسائية كاشتغال فني أدبي ذي صلة وثقى ومباشرة بالكتابة الابداعية وبين النسائية بمفهومها التايبوغرافي والجيوبولوتيكي العام؟

وهل انعكست الدعوات الى أدب نسائي في ظهور نتاجات نسائية بالمعنى الاصطلاحي؟ ولم لا نشهد بزوغ ظواهر أدبية واضحة وبينة كتبعة من تبعات الانخراط في هذا الادب؟ وهل الدعوات الى الكتابة الادبية النسائية تلقى ترحيبا عند الرجال أكثر أو عند النساء؟ أ باستطاعة النسائية أن تقهر عبودية المرأة للرجل أم انها عززت تلك العبودية وشرعنتها؟ ولماذا لا نجد بوادر لملامح شيوع النسائية كمنهج عمل وبرنامج مستقبلي للتحرر والتخلص من أسر التبعية والانصياع للمنظومة الفحولية؟

ولعل سؤال الاسئلة كلها مما ينبغي أن يتقدم على أي سؤال آخر أو لعله يصادر الاسئلة القبلية والبعدية كلها هو هل باستطاعة النساء موازاة الرجال وقلب معادلة الصراع ليكون الضعيف بجانب الغالب والقوي، مساندا المغلوب على افتراض أن الرؤية الواقعية تحتم الاتزان العقلاني في التعامل مع الاشياء وقياسها قياسا دقيقا بحجومها وأبعادها ومساحاتها ليكون المتحصل سليما بالمنظور الدغماتي المنطقي؟

ثم ما دليل انهزام الرؤية الواقعية للفحولة بازاء الرؤى التطلعية للنسائية ليغدو المرأى التطلعي هو الغالب في رهان إثبات السيطرة والاستحواذ؟!!

وإذا افترضنا أن ذلك قد تمَّ على نحو إيجابي صوب الاستحواذ النسائي على مجريات الحياة الإنسانية، فهل ستمارس المرأة استبدادها على الرجل ليكون في ذلك السلوك تبعة من تبعات الفحولة التي كانت في ما مرَّ وجرى قد مارست ذلك جاعلة الوصف بـ(الجنس الآخر) وصمة على المرأة وليس لها؟

أم أن النسائية ستتناسى ضغائنها وأحقادها وستتنكر لكل ما أصابها من ظلم وحيف وقهر وعدوان وتهميش لتقول كلمتها التي قالتها أسلافها النسائيات الرياديات اللواتي صنعن العالم بحبهن وبراءتهن وليس بالقوة والمكر والدهاء؟!!.

وما دامت دونية المرأة قائمة في عصر الحضارة؛ فإن الاجابة عن هذه التساؤلات ستظل مرجأة لحين استعادة الحياة نصابها الأول لتغدو الحياة مسالمة ومتكاتفة يتقاسم فيها كل من المرأة والرجل أدوارهما الحياتية صانعين حياة متجددة لأجيال قادمة تتعاون لكي تتصالح لا لكي تتآمر..

او لعل ارجاء الإجابة سيطول الى ذلك الوقت الذي سيزف بإعلان نهاياته وليقول أن ما بقي للبشرية من تاريخ وجودها أقل بكثير مما مضى ولعلها تتدارك خطأها وتصلح حالها وتعيد المياه الى مجاريها وتعطي كل ذي حق حقه وبدون ذلك الفعل لن يكون هناك مناص من الندم والبكاء على حياة ما استغلت من قبل البشر الاستغلال الأمثل ليكونوا متعاونين متحابين لا متعادين مصادرين ومهيمنين.

وما كان لفكرة هذا الكتاب أن تبزغ الى الوجود لولا استشعار مخاطر التشتت في المنجز النسائي العربي المعاصر والذي قد يمضي في اتجاهات ينتابها بعض التقوقع وربما الدوران في الحلقة نفسها التي دار فيها ذلك الابداع في الماضي ليُكتب عليه من جديد التخلف عن ملاحقة ركب الخطاب النسائي العالمي مستقبلا.

ومن هنا سار الكتاب على وفق منهجية ثقافية تتلمس الثيمات ولا تغفل عن الأشكال مؤسسة لبعض التنظيرات داعمة لها ببعض التطبيقات باتجاه تقديم فضاءات نقد نسائية فيها المرأة نص أدبي ومعطى قيمي حيث الكتابة النسائية هي المقصد والمبتغى في الجانبين النظري والاجرائي لتكون الكتابة النسائية هي الحصيلة المخبرية لنقد نسائي عربي..

والكتاب أقرب إلى المشروع الذي نسعى من ورائه نحو تجلية أبعاد النسائية وارتياد مفاهيمها وتقليب مساراتها، متوسمين في عملنا هذا إنتاج نقد نسائي يعنى بالمجهودات النقدية عن النسائية والانثوية والفحولة فضلا عن توظيف الجسدنة في التعاطي مع المرأة شعرا وسردا..

وليس خافيا أن المؤسسة الأبوية ما كان لها أن تصنع ثقافة ذكورية لولا أنها عزمت على ذلك ولعل من أهم ملامح ذلك العزم أن جعلت التثقيف سائرا في درب التعليم الاساس والثانوي والعالي موجهة الكتب المنشورة مدرسية كانت أو غير مدرسية رسمية وغير رسمية نحو التركيز في مقرراتها الأدبية على الأدب الذكوري التراثي منه والمعاصر لتنشأ الاجيال ذات ذائقة لا تخالف ذائقة المؤسسة العتيدة حاملة معاييرها ومحتضنة أفكارها وراضخة لسلطانها.

وبذلك الفعل وبغيره وهو كثير، تمكنت تلك المؤسسة من تحجيم دور الخطاب النسائي في الثقافة المطبوعة مقابل تضخيم الخطاب الذكوري لتجعل منه معيارا للتفوق وسببا من أسباب النجاح..

ومن هنا تأتي أهمية أن يكون للأدب النسائي حضوره في المقررات الدراسية لمراحل التعليم الأولي منها والجامعي والعالي وبما يعزز لدى الأجيال الحالية والقادمة معرفة وثقى بهذا الأدب ويحقق لديها ذائقة جديدة ذات معيارية جمالية ليس فيها تحيز للمنظومة الفحولية ولا تهميش للمنظومة النسائية.

وبناء على هذا المبتغى يتوجه سعينا نحو دارسي الأدب النسائي العربي والمهتمين به من باحثين وطلبة دراسات عليا ومثقفين نخبويين وغير نخبويين في محاولة لتجلية روافد نظرية ورؤى جدلية نستقيها ونحن مطمئنون وغير مطمئنين في الوقت نفسه إلى التاريخ وعلم النفس والفلسفة والايديولوجيا كروافد علمية متغايرة الرؤى والتوجهات قابلة للدحض والتفكيك وبالشكل الذي يتيح تشييد نقدية ما بعد بنيوية لنظرية نسائية عربية تقرُّ بأن النسائية ليست واحدة؛ بل هي متعددة اختلافا وانفصالا بين المتجانسين والمؤتلفين من جهة ودعما وتحاورا بين المختلفين والمتنافرين من جهة أخرى..

وهكذا بُني الكتاب على ثلاثة فصول تصب في خانة النسائية التي لا تعني اقصاء الفحولة patriarchal أو استبدالها بقدر ما هي محاولة تصب في خدمة نقدية تأسيسية تسعى الى مضاهاة التأسيس الفحولي أو لعلها تحاول وإن من بعيد قلب نقدية المؤسسة الأبوية..

وقد استمدت مباحث هذه الفصول موادها الاولية من نصوص توسم بأنها أدب نسائي شكلا ومضمونا، سواء أ كانت تلك النصوص نقدية أم شعرية أم روائية أم قصصية قصيرة وقد طبّقنا عليها تنظيراتنا ورؤانا.

فأما الفصل الأول فحمل عنوان (الجسدنة ونقد الذكورية) وتضمن مبحثين حمل المبحث الأول عنوان(الانشداد للمنظومة الذكورية) ومثلّنا عليها بالناقد جمال جاسم امين وجاء المبحث الثاني تحت عنوان(الانفلات من المنظومة الذكورية) ومثلّنا عليها بالشاعر نزار قباني.

وأما الفصل الثاني فكان عن(الجسدنة والشعر) واشتمل على مبحثين وجاء الفصل الثالث تحت عنوان(الجسدنة الأنثوية والسرد) واندرجت تحته ثلاثة مباحث، ثم انتهى الكتاب بختام أو ما هو على سبيله.

وإني اذ أنجز هذا الكتاب فإنني أحمد الباري أولا وآخرا على فضله، وأشكر أولئك الذي كان إبداعهم زادا لتطبيق رؤاي على نتاجاتهم الإبداعية ومعينا ثرًّا نحو إثارة الأسئلة وتقديم الطروحات لكي أضعها على درب المعرفة لعلها تستقطب العيون وتدفعها إلى أن تراها متجسدة فتحاول اكتشافها تأملا وتأويلا..

وأني لأدين بالفضل أيضا الى القراء الذين يدعمون عوالم الكتابة النسائية بلا وجل ولا مداراة وهم مدركون أن للكتابة النسائية فضاءاتها الرحبة وخصوصياتها المستورة.. وجلَّ ما نرجوه للكتاب أن يجد له مكانا مناسبا في عالم القراءة وأن يكون له نفع فكري يضيف لمكتبة النقد الأدبي النسائي شيئا جديدا..

وآخر قولنا أنْ الحمد لله رب العالمين..

د.نادية هناوي

بغداد/2016



الفصل الأول

الجسدنة ونقد الذكورية

المبحث الأول

الانشداد للمنظومة الذكورية

الاستعلاء مهيمنا نقديا عند جمال جاسم أمين

كثيرة هي الكتب التي حاولت الدخول إلى الأدب النسائي والخوض في حيثياته وقليل من ذلك الكثير يمكنه تأشير نواح تستحق الوقوف عند فروضها وبراهينها ومحصلاتها لنتيقن من صحة ما تم افتراضه ومديات ما طُبّق منه عمليا وإجرائيا ونتوثق من ثم من دقة الاستنتاجات التي حصلت في نهاية المطاف.

وليس مستغربا إذا قلنا إن الناقد ليس جلادا وفي الوقت نفسه ليس حكما وهو يهم بإخضاع النصوص الأدبية لمشرط النقد ومبضعه واضعا إياها تحت مخبره بحرفية ومهنية عالية..

لكن المستغرب حقا أن لا يكون الناقد متنازلا عن حكميته وتقديريته وفي ذات الوقت يكون مؤديا لوظيفة الجدل لا بمعنى اتخاذ الانفتاح مبدأ بل بمعنى امتلاك السطوة والنفوذ والاستحواذ والهيمنة مبدأ وعملا..

ولعل هذا ما يتجسد بشكل أكثر غورا في نفر من النقاد والكتاب من ممارسي النقد النسائي الذين قد يبدون مناصرين للكتابة النسائية عموما وللأدب النسائي تحديدا رافعين شعارات التسوية والإعلانية والمكاشفة والنسوية والتعددية والتنوع والتصالح وهم يقدمون طروحاتهم إزاء ما يقرأون من أدب يعدوه نسائيا:

ولعل المسألة تغدو أكثر جلاء حين يكون الناقد/ الناص رجلا والمنقود / النص امرأة إذ ستكون نسبة تأدية تلك المهمة رهنا بمقدار إدراكه للوظائفية النقدية تجاه الآخر فكيف إذا كان يمارس الوظائفية من منطلق السطوة على الآخر وجلده في آن واحد ليكون الإقصاء والدونية أحد أهم عنوانات ذلك النص المنقود.

ولا يعني هذا أن الناقد إذا كان امرأة والمنقود امرأة فان نسبة تأدية تلك المهمة ستتقلص أو تختفي إلى حدود دنيا؛ بل المقصود هو مقدار انشداد الناقد/ الناص رجلا كان أو امرأة إلى الحاضنة المركزية الذكورية..

وتتحدد على وفق ذلك الانشداد نسبة إنتاج نصوص نقدية تنظر إلى المرأة موضوعا أو ذاتا أو تنظر لها مقصية أو ممركزة وبهذا التصور الرؤيوي يتحدد دور الناقد فأما أن يكون منضويا تحت لواء الحاضنة الأبوية ومن ثم تكون الكينونة الأنثوية مغيبة في الآخر وهذا مكانه النقد الذكوري..وأما أن يكون متحررا من مركزية الحاضنة ناظرا للمرأة كيانا وفاعلا نصيا غير مغيب في الآخر وهذا مكانه النقد النسائي(كتابة النسائية) سواء أكان ممارس هذين النوعين من النقد رجلا أم كان امرأة.

وقد يسعى هؤلاء إلى توظيف إمكاناتهم المتاحة في هذا السبيل بناء على مقصدية معلنة وأخرى مغيبة الأولى تشتغل في الظاهر والأخرى تعمل في الخفاء.

الأولى تتجلى ببساطة منذ الوهلة الأولى ولذلك هي آمنة العواقب ولكن الأخرى لا تتجلى إلا عبر الإمعان والتأمل واستفاضة النظر ومقاومة التبسيط الذي تستدعيه المقصدية الأولى ومن هنا تبدو المقصدية المخفية والمتدارية أشد خطرا وأكثر تعتيما ومخاتلة من المقصدية المعلنة والمجاهِرة.

وقد وجدت نظريات النسائية والأنثوية والأنوثة والجندر والآخر وغيرها من النظريات مرتعها الخصب في النقد الثقافي الذي انبثق في مرحلة الانفتاح ما بعد الكولونيالي لكي تصب في باب واحد هو التحرر والمساواة والانعتاق والتي تعد من الموضوعات الأثيرة بالنسبة للحركات النسائية المطالبة بالمساواة والتحرر.

وليس في ذلك بذر لعقدة التفريق والانقسام بين كينونتين إنسانيتين شهدتا مغالبة وتسيدا واستبدادا لأحداهما على الأخرى بل لأنها موضوعات تريد الانتصار للمرأة عبر إعادتها إلى وضعها الحقيقي الذي يتناسب مع تكوينها وطبائعها من جهة ويتواءم مع الاخر/ الرجل من جهة اخرى، لكي يؤديا المهمة الأساسية وهي إدامة الحياة بالتجدد والنماء.

ومن هنا غدا التصدي للأدب النسائي أو ممارسة النقد النسائي يحتم فرضا لا اختيارا التحلي بمرجعيات ابستمولوجية وخلفيات شاملة مستمدة من مختلف التيارات والرؤى والمعطيات والأدبيات الإنسانية المندرجة تحت مختلف حقول المعرفة الإنسانية..

ولا غرو ان امتلاك مثل هذه المرجعيات سيتيح للمتصدي للدراسة النسائية كاتبا أو ناقدا أو باحثا، الأدوات التي بها سيكتشف المغيب ويحفر في الأرض البكر ليجد المخبوء والمستور ويسفر عن المجسات التي تبدد العتمة وتجعله يرى الأقبية أو الحجابات رؤية واضحة جلية.

وبما يجعل صاحب تلك المرجعيات متحررا من تاريخية الذكورية واديولوجياتها مستعيدا ذلك الحس الفطري الذي جبلت عليه النفس الإنسانية وهو محبة الآخر والنظر إليه على أنه كل لا جزء وفاعل متفاعل وواضع لا موضوع.

وعندذاك ستكشف الذات الناقدة أنها قد ولجت ما كان ظلاما وصححت مسارا كان معوجا لتجعل المرأى مشاهدا على حقيقته بألوانه وحجومه ومساحاته رؤية لا تضبيب فيها ولا احتباس.

وعلى وفق التوصيف أعلاه تأتي النصوص النقدية أما بمعطيات تندرج تحت عباءة الأبوية لتكون الكتابة استعلاءً وأما بمعطيات خارجة عن تلك العباءة لتغدو الكتابة تنازلا عن معطيات كانت قد ارتضتها الذكورية كمؤسسة عتيقة ومنظومة عتيدة لتستبدلها بمعطيات أخرى لا ترتضيها لأنها لم تؤسس لها.

وهذا الافتراض الأخير هو الذي يسمح بوجود نقاد نسائيين بغيتهم الممارسة المبنية على نظريات الأدب النسائي محاولين كشف انساق غابت واختفت في ظل استبداد الحاضنة الفحولية الموغلة في القدم، وناشدين الانتصار للمرأة لا مجاملة أو

تحببا بل مناصرة للمنطق، ومجادلة بالدلائل والحجج التي قد تكون كفيلة باستكناه أصول منهجية نقدية تتيح عقد المقابلات وتحديد الثنائيات ومحو الملابسات لتنكشف الحقيقة ويتجلى للعيان ما هو مخبأ عن المرأة ككينونة إنسانية عموما وإبداعية تخصيصا.

ولعل من أولى تجليات هذا التنازل عن الذكورية هو التحديد الاصطلاحي لفحوى النسائية والأنثوية والأنوثة والجندر وأدب المرأة والحدود الشاسعة الفاصلة بين هذه التسميات التي إذا ما خلط بينها الدارس أو الناقد انتفت غائيتها وتبددت حتميات الخوض فيها.

ومن التجليات التي ينبغي أن يقرَّ بها الناقد النسائي المتشبع بالنظريات النسائية والمتصدي لقراءة أدب يوصف بأنه نسائي، الاحتفاء المنقطع النظير بالمضمر والمغيب وعدم التسليم بالمعلن والثابت والمكشوف..

وليس لذلك سبيل إلا بالقلب والدحض والنقض والانتفاء الذي قد يطال الشخصية الذكورية نفسها ويسفه أحلامها وآمالها في الهيمنة والاستعلاء وقد يشكك في فاعليتها والمديات الزمنية القادمة التي ستستطيع بها أن تثبت قدرتها على رفع لواء الاستبداد وقد يصدمها أن مدياتها ليست من الارتكاز الذي يجعلها متفائلة أو مزهوة.

ولعل ما تقدم من تجليات إنما ينطبق على نقاد غربيين تمتعوا بروح الإيثار فانقلوا على مؤسستهم العتيدة في سبيل إعلاء شأن الآخر المؤنث فقوضوا وفككوا ودحضوا وفي مقدمة هؤلاء النقاد التفكيكيون بدءا بجاك دريدا وبول دي مان ووصولا إلى ميشيل فوكو..

أما عربيا فان عبد الله الغذامي في مشروعه الثقافي كان قد انخرط في هذا الباب

بشموخ وثقة وراهن على فاعلية المرأة في عالم الكتابة والإبداع وهو الليبرالي غير الأصولي الضليع والمترجم المتخصص الذي تماس عن قرب مع النقد الثقافي الغربي وعاصر اتجاهاته ونظرياته وعرف كيف يمكن توظيفها.. ليؤثّر في نفر آخرين من النقاد والكتّاب العرب الذين أخذ عددهم يتزايد يوما بعد يوم..

وإذا كان الفضل في كل هذا التنوير والتثوير والانشقاق عائد إلى الغرب وحركاته التي قادتها نسوة أحسسن بأن حقوقهن قد سلبت منهن وأنهن بحاجة إلى أن يثبتن حضورهن ويؤكدن دورهن اللاعادي في الحياة..؛ فان المرأة العربية في ظل المنظومة الثقافية الذكورية لم يكن لها مجال متاح مماثل لإبداء أرائها أو إعلاء صوتها ولم يبق أمامها إلا الكتابة كأداة أولى تستعملها سلاحا فعالا في قول كلمتها وإعلاء شأنها.

ومع هذا فان المؤسسة الذكورية بمفاصلها كلها وبتاريخها الموغل وبهيمنتها المستبدة قد كممت هذا الدور أيضا وحاصرته في زاوية ضيقة مراقبة له في إطار من محظورات لا يجوز تخطيها أو التمادي في التجاوز عليها.. ليكون المآل موجعا والنصيب المتحقق قاسيا ولا سيما ذلك الألم الذي عانته المرأة المطالبة بحرية الفكر التي كان حجم تضحياتها في سجون الدكتاتوريات والأنظمة المستبدة كبيرا وفادحا ومع ذلك ظلت مدافعة عن كلمتها وماضية في طريقها باتجاه الإصلاح والتحرر.

ومن المعلوم أدبيا أن ثيمة المرأة ظلت حاضرة على مدى الدهر بدءا من أدبيات الميثولوجيا والمرويات الشفاهية والأدب الشعبي ووصولا إلى النزعات النهضوية والتحديثية التي شهدتها كتابة المرأة للقصة والرواية وكذلك القصيدة في الوطن العربي والذي مثلته أصوات جيل من الكاتبات والشواعر آلائي أسهمن في عمليات التنوير الأدبي شعرا ورواية ومسرحا من هؤلاء الرائدات مي زيادة وعائشة عبد الرحمن ونازك الملائكة وسهير القلماوي ونوال السعداوي وهدى الشعراوي وغيرهن كثير..

وقد أسهمت عوامل كثيرة في بـزوغ وعي نسائي تنويري أخذ يمتد في أغلب البلدان العربية، وقد رافق هذا البزوغ وعي ذكوري أيضا بقضية المرأة لا موضوعها.

وليس غريبا أن يأتي من نقادنا من يشطب هذه الحقائق في سياقها الاجتماعي والأدبي وفي مدلولها العملي والنظري بجرة قلم ليدعي تعميما لا تخصيصا أن المرأة العراقية لم تقم بما كان ينبغي عليها فعله أو أنها ظلت رهن قبيلة أو أسرة تمارس عليها فعل التهميش والإقصاء.

وهذا ما حمله كتاب الشاعر والناقد جمال جاسم أمين والمعنون(كتابة الجسد مكاشفات في النسوية وقراءات لنماذج من أدب المرأة في العراق)[1] إذ يقول: «وإذا كانت الأنثوية نتاج تاريخ ضاغط فان تاريخ المرأة العراقية يعاني ما هو أبشع..المراة التي ترعرعت في ظل قبلية لا تؤمن بأي حق من حقوقها بل تمارس ضدها وأدا معنويا..»[2]

وإذا كان الإطلاق تبعة من تبعات النقد السياقي أصلا بما فيه النقد الانطباعي فكيف يكون اشتغالا من اشتغالات النقد الثقافي والناقد يتناسى الدور الفكري الكبير الذي لعبته المرأة المتعلمة والبرجوازية ثم إن أولى علامات أو أهم غايات النقد الثقافي هي دحض السياقات المفروغ منها والثورة عليها..

ومن هنا يمكن قلب المحصلة بمعنى أن نتساءل لماذا لا يكون وراء هذه السياقية المفروغ منها نسقا اضماريا مفاده أن المرأة لكونها ذات فاعلية في قبيلتها مهيمنة على

(1) كتابة الجسد مكاشفات في النسوية وقراءات لنماذج من أدب المرأة في العراق، جمال جاسم امن، طبع نقابة المعلمين فرع ميسان، 2010. والناقد عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق وله مجاميع شعرية وكتب نقدية منها تحولات النص الجديد 2004 وبين الثقافة والكارثة 2006 ووعي التأسيس دراسات ثقافية 2009واصغاء قبل فوات المشهد 2010.

(2) م.ن / 28

صنع القرار فيها كان عليها ان تتحمل وزر تلك الفاعلية ومنها تحجيم الرجل لدورها لكي لا تؤسس للشر أو تحرض عليه.

وإذ يفترض سياق الحال أن المكتوب إنما يدور في حقل النسوية كنظرية من نظريات النقد الثقافي فان من الطبيعي لمن يتصدى لهذا الحقل ان يتنازل عن عرش الذكورية فلا يدعها تتسلل خلسة لتقضي على ما أراد إثباته وتبريره وتبيانه في الوقت الذي ينبغي أن يتم التغاضي عنها كنسقيات معلنة على الملأ وبذلك يداوم الناقد قصدا وعفوا مبتدأ ومنتهى في النسقيات المغيبة غير الظاهرة للعيان.

والنقد الثقافي برمته نقد لا استعلائي بمعنى أنه نقد لا يصادر ذوات الكاتبين على حساب ذوات المكتوبين وفي الوقت نفسه يتيح لذوات الكاتبين أن تمحى في المكتوبين.

ومن هنا لا يعد كل إبداع كتبه الرجل سيوصف بأنه إبداع ذكوري ولا كل إبداع كتبته امرأة سيوصف بأنه إبداع نسائي بل الأمر مرهون بالقدرة على التنازل عن الذوات وإيثار ذوات الآخرين عليها وهو ما فعلته المرأة دوما وما لم يفعله الرجل مرارا.

ولهذا كانت المرأة في الأدبيات على مرَّ التاريخ عنوانا للإيثار والتضحية متنازلة عن عرشها للرجال في حين ظل الرجل غير قادر في اغلب الأحيان على أن يتنازل أو يضحي بمملكته إلا بعد أن يضمن عدم المساس بأولويات ما يتنازل عنه..!!

العنونة إقصاء مسبق وتفريط مقصود/

ونبدأ بالعنوان(كتابة الجسد مكاشفات في النسوية وقراءات لنماذج من أدب المرأة في العراق) الذي حوى كلمات مفتاحية لاصطلاحات ثلاثة هي الجسد والنسوية وأدب المرأة.

ولما كان المكونان الأخيران متعالقين بمعنى أن كلا منهما يفضي إلى الآخر لذا

كان الأجدى الاستعاضة عن أدب المرأة بالنسائية لان أدب المرأة له دلالة سياقية ولعله أقرب الى أدبيات النظرية الانثوية بينما الناقد يريد الدلالة الثقافية تماشيا مع النظرية النسوية.

والمكون الأول(الجسد) أحد المفاهيم التي داوم النقد الأدبي على تبنيها والانشغال بمديات تجذرها وكان التحليل السايكولوجي أهم الأدوات المنهجية الفاعلة التي أعانت النقد الأدبي ومكنته من لملمة تشظيات تحليله وتصيد محطات مناسبة منه للتفسير والتأويل.

ومن هنا كان حقيقا بالناقد وهو الذي جنَّد نفسه للترويج للأدب النسائي ألا يغفل هذه المسألة فلا يجعله مكونا افتتاحيا للعنوان بل يقدم أولا ما عني به أصلا لتكون(النسوية ومكاشفاتها) هي الأساس الذي ينبغي أن يبنى عليه العنوان وليس كتابة الجسد التي ستعد واحدة من عدة ظواهر سيتناولها الناقد بالدراسة والبحث نظريا ثم عمليا من خلال قراءة فاحصة ومنمذجة بنصوص..

وكاستباق تحصيلي لما سنأتي على عرضه لاحقا فان هذا ما لم يأخذ التمثيل به عند الناقد مجالا كافيا بما لا يتناسب وحجم تجلياتها فقد جاءت على شكل مقالات نقدية بصفحة أو أكثر أو اقل وربما ببضع سطور وهذا النوع من الممارسة النقدية قد يكون مجحفا بحق المقروء لأنه لا ينصفه بسبب عجالة الطرح واختزاليته والتكثيف المؤسلب حينا والمخل أحيانا آخر.

ونطالع بعد العنوان الرئيس الإهداء (إلى زوجتي وهي تسأل بنفاذ صبر: متى ستهدأ؟)[1] لنجد فيه توكيدا قرائيا آخر لواحدة من مسلمات المركزية الفحولية وهي الاستعلائية فالكاتب ذات / مسؤولة وامرأته هي الموضوع / السائلة التي ليس لها إلا

(1) م.ن / 5

ان تسأل وتصبر من دون أن يكون مقررا لها أن تتلقى إجابة لتكون بذلك أول امرأة سيصادرها الناقد وهي الأقرب إليه..

وفي ذلك دليل لا يقبل الشك عن ثبوتية الطرح المركزي ومقصدية الناقد الحقيقة في رفض التنازل عن عرش المركزية وعدم القبول بالاعتراف بالآخر إلا مهمشا ومذبذبا بما في ذلك من دلالات الفوضى والعائمية.

ومن الغريب أن هذه الكينونة المؤنثة التي أراد الناقد أن يعيد لها مركزيتها ويعطيها تجسدها وحضورها هي ذاتها التي ألصق بها المسميات السلبية والأوصاف الدونية فجعلها مهانة في الوقت الذي أراد لها أن تكون عزيزة تاركا إياها نهبا للادعاء والتصنع.

وهذا ما جعل كثيرا من الطروحات التي قدمها الناقد وعرضها في تضاعيف كتابه مما أريد منها في الأصل أن تكون مستجدة وصادمة وجذابة، قد بدت على العكس لكونها طروحات مسلمة وثابتة وهذا ما جعلها رهينة ماض نقدي عربي أسسته الحاضنة الثقافية الذكورية وأرست قواعده الممتدة عميقا في الزمن بمقصدية تأسيسية واضحة لا تحتاج إلى برهان.

وهذا ما نجده أيضا في العنوانات الفرعية التي حوتها الدراسة من قبيل(الغياب بيت المرأة) فهل القارئ بوصفه جزءا من المنظومة العتيدة لا يعرف مثلا أن غياب المرأة لا يكون إلا في البيت؟!!

والأغرب من ذلك أن يجعل من هذا العنوان مقدمة لكتابه(الغياب بيت المرأة ـ مقدمة ـ) ليكون في ذلك بادرة انحياز للأنساق المعلنة فالناقد يعتد بفكرة البيت الذي فيه غياب المرأة مستندا في ذلك إلى فكرة الطلل في القصيدة الجاهلية عادا إياها إشكالية مزمنة، مبينا أن الهدف «تأكيد ثقافة النقد والمراجعة» والسؤال هل

النسوية كمصطلح وإجراء قد أثبتت حضورها النقدي بشكل منجز وطافح ومفروغ منه لنخضعها من ثم للمراجعة؟!!

ولو كان البيت غيابا للمرأة لما شهدنا إبداعا نسائيا يشار له بالبنان. لكنها المقصدية الذكورية التي تفرض هيمنتها على المرأة لتجعلها في المحصلة النهائية ضحية ثقافة خاطئة تتجسد فيها ضدية الاخر المتعنتة التي لا تسمح لمن أراد التنازل عنها أن يعري الانساق أو يفضحها أو يهرئ العقل الذي تبناها وظل يدافع عنها.

ولما كان النقد الثقافي معنيا بالتعرية فاذن لا مكان فيه لأي استبداد أو تعنت، بل هو فضاء مفتوح لا حدود ولا قيود ولا محظورات تكبل الناقد أو تردعه عن الحفر والتنقيب والكشف والإسفار، وكان بإمكان الناقد أن يجعل المقدمة طرحا تمهيديا عن موضوعة الأدب النسوي واشكالات المصطلح وبما يضع القارئ في الصورة التي فيها يتشكل المصطلح ويتشظى أو يتشتت.. ثم من قال إن النسوية موضوعا وظاهرة قد اقتصرت وتحددت بمرحلة ما بعد 2003؟!! والأولى من ذلك السؤال: هل كان ما قبل هذا التحديد المرحلي ينعم بالتجاذب بين أدب ذكوري وأدب نسوي، ألم يتسيد احدهما تسيدا شبه مطلق على حساب الآخر؟!!

وإذا كان الناقد يعني بما بعد 2003 ظهور مساحة الحرية والديمقراطية التي تمثلت بظهور المنظمات المدافعة عن حقوق المرأة مع وجود حق دستوري يضمن لها التمثيل والانتخاب فان ذلك شأن مخصوص بالسياسة والإعلام وما نعنى به هنا إنما هو المنظومة الأدبية من ناحية التنظير وتطبيقاته..

ومن العنوانات الفرعية الأخرى التي نلمح فيها انحيازا لا تنازلا فحوليا هذا العنوانات:(اللغة أصل التمييز) (النسوية وأزمة الخطاب) (من نهار الحضور إلى ليل العزلة) (وعي الضرة نساء ضد نساء) (مقولات مؤسسة) (المرأة ونقصها الضروري) (العقل أولا) (تسليع الأنوثة) (أولوية التذكير) (المرأة وأخدودها

القديم) (صوت المرأة وجسدها) (الكاتبة وضرتها) (مرحلة التمثال في الكتابة النسوية) (وعي الضرة)..

وتؤشر هذه العنوانات منزعا مركزيا في النقد انتهجه الناقد وتبناه بمقصدية وإصرار وقد تجسد هدفه بشكل بيّن وأكيد في إثبات التعالي الفحولي وتغليبه على الطرح المتداري الذي يقف في صف المقصي والدوني وهو المرأة.

ولذلك انحاز الناقد لتلك المركزية بانشداد لم يستطع معه الافلات من تبعاته أو أنه قبِل الارتكان إليه من دون أدنى محاولة من عنده للتنازل عنه وهذا ما اوقعه في اعتيادية الرؤية بازاء المرأة لا بوصفها صوتا ادبيا ووعيا ابداعيا لكن برؤيتها مجرد ثيمة جسدية وموضوعة محتواة.. وقد ترتب على ذلك كله أن غابت مسألة مغالبة اللغة بتأنيثها.

وما أن أخذت ظاهرة تأسيس خطاب خاص بالمرأة تجد صدى حتى وقعت في أزمته فضلا عن مسائل قديمة ابتكرت لها تصورات جديدة ومن ذلك قلبها الحجاب إعلانا والليل نهارا..كما لم يكن وعيها بالآخر رجلا او امراة مبنيا على تعادي او اسلبة لتجد فيهم ضرارا بل ارادتهم مساندين متكاتفين معها..

أما الرجل فليس له أن يتصور المرأة إلا تابعة له لا لغيره وهي ملكه وحده وما من سبيل لكسر هذا النسق إلا بآخر هو غريم ومضاد له حتما وبدا..ومن هنا وكتعويض نفسي تصور أن للمراة ايضا غريما مضادا عاداً ذلك الغريم أنثى/ ضرة..شعورا منه أن هذا ما سيضمن لمركزيته البقاء ويجعله متمكنا من فرض تسلطيته كواقع منشود ومطمح مشروع سيعطيه بغيته في التسيد من دون منازع.

وبالعودة إلى العنوانات الفرعية فإن هذه الأوصاف المؤسلبة التي حملتها هذه العنوانات ما هي إلا توكيد لمسلمة أن المرأة ليس لها أن تتغلب على مقولات أسستها

الحاضنة الأبوية واعطتها شكل ثوابت ومسلمات ومن ذلك وصفها بالنقص وأن لها عقدها وأولها جسدها ولغتها وأن ليس لها ان تعي ذاتها الا من خلال الرجل وحده ومن ثم لا أولوية إلا للتذكير.

المتن المنقود بين الانصياع للنسائية والانقلاب عليها /

يطالعنا الناقد في تقديمه للكتاب أنه لاحظ شيوع ثقافة(الشعار) وتراجع ثقافة النقد في مرحلة ما بعد 2003 مشيرا إلى «**ضرورة الانتباه إلى خطورة الشعاراتية في العمل النسوي الشعاراتية المفرغة التي أدت بالضرورة إلى تهميش الكوادر النسوية الواعية لتحل محلهن ناشطات لا يمتلكن الوعي الكافي**»[1]

وهو بهذا منشدٌّ إلى المشهدية السياسية(العمل النسوي) لا الساحة الأدبية(الأدب النسائي) وفي الوقت الذي نؤيد ظهور عديد من المنظمات النسوية في هذه المرحلة الا إننا لم نر قيام منظمة نسائية على الصعيد الإبداعي مختصة بالأدب والفن..

وعلى مستوى الأدب النسائي في الكتاب موضع الرصد فإننا نجد نقدا يوصف بأنه نسائي يقول: «**بينما النقد النسوي منظومة جهد واع**[2] **تبدأ بتعرية الأنساق الذكورية المهيمنة والضاغطة في آن واحد. ان المواجهة بين الفحولة والانوثة صراع خطابات**»[3] ومع ذلك لا يتردد الناقد من أن ينقلنا نقلة ليست لها صلة بهذا النقد متحدثا عن نقد صحفي له صلة بثقافة الشعار ويافطاته ومريديه.

علما أنه لم يجد بدا من الخوض في مصطلح الانثوية الذي هو من مفاهيم نظرية الجندر لا النسوية ليدخله في ميدان المناظرة وكأنه مرادف لمصطلح النسوية وشتان ما بين الاثنين.

(1) م.ن / 62
(2) في النص جهد واعي كذا
(3) م.ن / 7

وهو يعرف مصطلح الأنثوية بأنها «الاشتغال من خلال وعي أنثوي يشتبك معرفيا مع منظومات الفحولة السائدة»[1] ولم يقل لنا ما حيثيات هذا الوعي؟ وهل هذا هو بالضبط ما يريده الادب النسوي أو ما يسعى في سبيله..؟!!

ولعل من بدهيات النظر الى النقد أدبيا كان أم ثقافيا أن الكتابة النسائية كلية اطلاقية اما النقد النسائي فشكل من أشكالها وليس هو بديلها أو نظيرها أو مرادفها، ناهيك عن أهمية الابتعاد في الكتابة النقدية عموما والنسوية تحديدا عن القوالب الانشائية التي ينزلق الناقد داريا أو غير دارٍ في براثنها لتحيد به عن الموضوعية والعلمية..ومن ذلك مثلا عائمية التحديد الاصطلاحي لما يراد التعبير عنه من قبيل:هل هو أدب نسائي او نسوي او نقد نسوي أو نسائي او انثوية او ادب مرأة او نص المراة «ولماذا يغيب نص المرأة دوما في فضاء الرجل»[2]

ويبدو أن المراة أينما وردت في الكتاب إنما تعني التعميمية الكلية لا الجزئية بمعنى أن كل النساء أديبات وليس العكس بينما مشكلات المرأة اديبة أو مبدعة هي غير مشكلاتها انسانة وعاملة كأم وزوجة او فتاة او طالبة جامعية او صحفية او غيرها.

ويؤشر الناقد جمال جاسم أمين أهم علامات المركزية النقدية حول المنجز النسائي وهي قلة متابعة هذا المنجز في العراق وان النقاد يتعاملون معه على أساس موت المؤلف «لا بسبب شكلانية مناهجهم..بل بسبب طغيان فكرة الادب بارثها المتخم بالفحولة» [3] .

والمناهج النصية قد اقصت المؤلف عموما ومن ثم لم تكن في هذه الاقصائية غائية ذكورية او نسائية كما لا يمكن عدُّ ذلك الموت للمؤلف اتباعا نقديا للمنظومة

(1) م.ن / 9

(2) م.ن / 8

(3) م.ن / 8

الأبوية لان البنيوية في الأصل ثارت على الفكر الكلاسيكي والغالب أن قاعدة الانطباع والتأثر الآني هي التي كانت سائدة على النقد لهذا المنجز ناهيك عن حقيقة وجود ناقدات حاولن تبني طروحات تنتصر لهذا المنجز وتعرف به.

والكتاب على قسمين الأول وحمل عنوانا تضمن أربع مفردات هي المرأة واللغة والكتابة والخطاب تتبعها عبارة(إشكالات المصطلح) وفيه يعود الناقد الى طرق ثيمة الانوثة وعلاقتها بالكتابة أو المكاتبة «**المكاتبة تتضمن الذكورة في مقصدها لانها لاجل الرجل فعل اغواء ينحل فيه الكاتب لاجل المكتوب**»[1]، عائدا الى الجاحظ في رسالته القيان.. ليستنتج ان المراة اغواء والكتابة انحلال وهذا بالطبع أحد أهم ثوابت الرؤية الذكورية بازاء المراة.

ولان الناقد معني بالمرأة كان عليه ان يتجاوز هذه الرؤية ليقلبها بالضد لتكون في صالح المرأة مع أنه كان قد أوضح أن هذا الوضع التاريخي جعل المرأة تخرج من اسواره، لكنه اصر على الانشداد لسلبية التصور الذكوري للمرأة وانها ما تكتب الا لكي تنفس عن عطش او حرمان «**عطش المرأة التاريخي للكتابة بوصفها فعلا ثقافيا**»[2] مستشهدا بفن الخط الذي لم تدخله المرأة.

والسبب برأيه (**قلة صبر المرأة على البحث والتدقيق**)[3] ونعارضه بأن هناك فنونا ما عدت نسائية الا لانها تحتاج الى الصبر والتدقيق مما لا يستطيعه احد إلا هي، اعني فنون الحياكة والتطريز وما شابهها التي اقر الفكر الفحولي بمهارة المرأة فيها.

وفي هذا التفسير(حرمان أو عطش) استعلاء نقدي يرى في المنقود/ المرأة قصورا ودونية وانها لهذا قصرت مهاراتها على البيت لكي لا تنافس الرجل في مهارات خارج البيت وهذا نظر ذكوري ليس إلا.

(1) م.ن / 13
(2) م.ن / 14
(3) م.ن / 14

ولكي يدعم هذا التوجه افترض ذكورية اللغة وان(الأصل التذكير)[1] بينما أصل اللغة التأنيث وهذا ما أفاض الغذامي في الحديث عنه تحت عنوان (الخراب الجميل اللغة تسترد انوثتها) [2]

وفي إحالات الناقد أمين على المرويات من كتب التراث، انضواء علني تحت لواء المركزية الفحولية ليرى أنه و «بسبب هذا الرسوخ الذكوري في اللغة استبد الرجل بالكتابة وترك للمرأة الحكي» [3]

وقد أسهم الرسوخ الذكوري في تحقيق تهميش نسائي أدى فعله في الاستحواذ على اللغة مفرغا ذاكرة المرأة من موروثاتها وواجدا في امتلاكها سطوة الحكي رد فعل على استلابها اللغوي ممثلا بشهرزاد..

وعلى الرغم من ذلك كله نجد أن الناقد في مبحث(القلم واللسان) لا يجد في الحكي سطوة أو ردة فعل بل يربطه بالثرثرة بمعنى ان لا وظيفة تستدل من/ على الحكي لان الثرثرة لا طائل من ورائها..!!

ولكن ماذا لو افترضنا أن الذي ألف ليلة وليلة امرأة وليس رجلا أو امرأة تلبست الرجل قناعا وتحدثت بلسانه وأن بغيتها من وراء ذلك كانت تتمثل في أن تتحدث عن بنات جنسها كنوع من المداراة الرمزية التي تمنحها إمكانيات التسيد على خفاء، ومن هنا ينتفى القول بإن ليس أمام المرأة سوى الحكي/ اللسان/ الثرثرة» وأن «اللسان على هامش هذه التجربة»[4]، ولقد دفع الإحساس بان المرأة وأن مارست الكتابة فإنها تظل تقلد الرجل إلى مطالبة الناقد أمين لها بوعي ثقافي بديل..

---

(1) م.ن / 82

(2) نظر: المرأة واللغة، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، 1996/ 179

(3) كتابة الجسد / 15

(4) م.ن / 17

وتعقيبنا على هذا التوصيف فان المرأة التي اتخذت من الحكي وسيلة رمزية للتمركز هي نفسها قد اتخذت الكتابة وسيلة أيضا لكي تمرر رغبتها في الاستعلاء وامتلاك السيادة في خفاء بعيدا عن سطوة الفحولة العتيدة..ولكي توكد أيضا أنها بعقلها غير متدنية عن عقل الرجل وأنها ليست جسدا حسب..

ولو كان افتراض الناقد الذي قدمناه صحيحا لانتفت الغاية التي أرادتها شهرزاد من وراء الحكي والحقيقة أنها لم تكن مجرد لسان ناطق بلا فاعلية داخل النص، بل كانت منتجة متدارية بالذكورة خارج النص، وهذا ما ظلت بنات جنسها يفعلنه على طول الزمان مؤكدات أنهن عقل لا جسد.

وفي عنوان فرعي كان حقيقا أن يكون رئيسا ليوضع كمقدمة هو(الأدب النسوي واشكالات المصطلح) وأولها إشكالية التسمية نسوي أم نسائي وهو ما لم يكترث له الناقد ولم يضعه في باله عبر تضاعيف دراسته كما أنه لم يعرج على الأثر الغربي المتمثل في قيام الحركات التحررية التي قادتها نساء ثأرن لأنفسهن وأعلن تمردهن على المنظومة الفحولية مطالبات بحقوقهن في المساواة والتحرر.

وقد حاول الناقد تدارك ذلك في مبحث(النسوية وأزمة الخطاب) ولكن بإيجاز في الحديث عن حدود ما انطوت عليه النسوية وحساسية النظر إلى الأدب النسائي من قبل النساء أنفسهن لكون المراد بهذا الأدب المساواة مع الرجل. أما القول بوجود أزمة بإزاء هكذا مصطلح لم يثبت حضوريته بعد؛ فإنه مجرد طرح إنشائي أكثر منه نقدي.

ومعلوم أن هذا الأدب الموصوف بالنسائي ليس منوطا بالمرأة التي تمسك القلم وتكتب؛ بل هو أدب يكتبه الرجل او المرأة وقد لا يكون ما تكتبه المرأة منضويا تحت لواء الادب النسوي بينما يكون ما يكتبه الرجل منضويا تحته.

والسبب أنَّ الرهان يبقى مقرونا بفاعلية المرأة في النص وقدرتها على اظهار صورتها وصوتها معا واثبات حضورها وتأكيد وجودها وهذا ما تداركه الناقد واثبته قائلا: «إن المعيار ليس جنس الكاتب إنما موضوعة الكتابة وقضيتها»[1] مع إننا نؤاخذه حين يجد الخطاب كمصطلح اشمل وأعم من كتابة المرأة واصفا إياها بأنها متممة للخطاب «إن الخطاب مفهوم اشمل وأعم الامر الذي يدعونا للقول إن على النخب النسوية ان تلقح تجربة النص بوعي الخطاب دون أن يقلل هذا المسعى من أهمية التجارب الفنية أو حاجتنا إلى إبداعات النصوص»[2]

ولعل الاكثر إثارة أن يرى في المرأة وضعا خاصا في حين يجد الخطاب هو الفاعل في جدلية الحضور والغياب وكان الاجدى قلب هذه الاستعلائية الذكورية والاعتراف بأن المراة هي ذاتها خطاب وهي فاعلة وليست وضعا خاصا في جدلية التمركز / التهميش وليس الحضور والغياب.

وما هذا الاستعلاء النقدي إلا أحد أشكال الانشداد إلى الحاضنة الأبوية العتيدة التي تمنع الذائقة النقدية من أن ترى في المرأة كلا لا جزءا.

ولكن المهم أن الناقد استطاع في هاتين الورقتين وتحت هذا العنوان الكبير أن يحصر عمله في نطاق النسوية لا الأنثوية متخلصا في الاقل من شرك الوقوع في تداخلهما بعكس ما سيصادفنا في مباحث الكتاب الاخرى من فلتات من هذا القبيل كقوله وهو بصدد الخطآبات وقوتها: «فعلى الأنوثة أن تنتج خطابها..أن تتحرك باتجاهها النصوص الأنثوية»[3] لينتهي إلى مناصحة ذكورية تصادر الآخر/ المرأة بدلا من أن تتفهمها.

(1) م.ن / 21
(2) م.ن / 21
(3) م.ن / 24_25

وفي الوقت الذي أراد فيه الناقد أمين معالجة اصطلاحية الأدب النسائي أو النسوي بان يضعها تحت مجهر النظر الثقافي بحيادية وموضوعية فانه يصادر هذا الذي يريد معالجته ويقصيه متبنيا لغة الـ(نحن) ومغلبا الشعور الجمعي بذكوريته ومرصنا رأيا قديما عتيدا حرصت الابوية على التذكير به بين الفينة والاخرى وهو «**لا نريد ان نحرم المرأة من حقها الادبي..ولكننا نتوخى دفع مقصديات النص الى تخوم ابعد من غنائية الذات تخوم تنتظر جهودها النصية لمعالجة واقع تاريخي.. وهي قضية تحتاج الى وعي شامل بجذور المشكلة واسباب معالجتها**»[1]

ثم يردف ذلك بتساؤل عما سيترتب على «**أزمة إقصاء خطاب الأنثى لصالح فحولة مهيمنة؟**»[2] فلماذا لا يكون هذا التساؤل مصاغا بطريقة تدين الذكورية التي هي هنا تتساءل عن مصالحها في ذلك أو عدمها اهتماما منها بذاتها لا بذات الاخر..

وما كان لهذا الاقصاء أن يصير أزمة لولا أن الأبوية هي السبب في قيامه ولهذا يبقى لدى المنظومة المركزية خوف قديم وخشية متوارية من أن ينقلب السحر على الساحر فتصبح المرأة ممتلكة خطابها النسائي الخاص مصادرة بذلك الذكورية التي استعلت عليها سيادة واستبدادا. ويتخذ من حكايات ألف ليلة وليلة مثالا على ما تقدم مع أن الحكايات ليست خطابا نسائيا؛ بل هي نص حكائي وقد عدها هو سردية أنثوية خصيصتها أنها نص أنثوي جسدي له علاقة بالليل..

وفي علاقة الحكي بالليل ورمزية المداراة فإن ذلك ليس بالجديد في المنظور النقدي الادبي وتحديدا النقد السياقي كتحليل مهيمن وطاغ لكن منظور النقد الثقافي يقلب هذه المسلمة النقدية التي هي بمثابة نسق معلن وظاهري ليضع بدلها كشفا نسقيا جديدا يحفر في المغيب ليبين أن المضمر أو الخفي سيكون المركزي ليصبح

(1) م.ن / 25
(2) م.ن / 25

الليل نهارا، فلا يكون الجسد غواية وأن ليس الاحتجاب عتمة أو استتارا وان أنثوية الأنثى ليست (صناعة تاريخية) والحجاب ليس معناه(أن نستبد بالنهار ونترك للمرأة الليل)[1] بل هو مكاشفة وإعلان لتصبح الكتابة مشافهة والصمت حكيا.

وينتقل مباشرة إلى الواقع العراقي المعاصر متسائلا باطلاقية انشائية: ترى أين نضع المرأة العراقية بالنظر إلى تاريخها؟ والسؤال هنا: ما التوصيف الاجتماعي والثقافي لهذه المرأة؟!!

ويبدو أنه لا يعني بالمرأة إلا تلك التي فاتها التعليم والمنضوية تحت ظل مجتمعات اقطاعية عشائرية حيث التخلف والجهل والبعيدة عن عالم الأدب والشعر معرجا على ظاهرة قبلية تتمثل في الدية وهذه نسقية معلنة ولو تم الحفر في أساساتها لربما أمكن تحصيل إضمار نسقي فربما يراد بذلك الفعل التعبير عن فاعلية الأنثى في تلك المجتمعات وأثرها المركزي في التأسيس اللاشعوري للوعي الجمعي خيرا كان أم شرا.

وفي تساؤل مهم يطرحه الناقد: ترى هل تستطيع المرأة ان تصنع ثقافة حضورها لترد على صناع حجابها الثقافي؟[2] وكأن الإجابة عن هذا السؤال نفسه منطوية داخله لتقر مسبقا بمسلمة معلنة هي عدم قدرة المرأة على أن تصنع ثقافتها بنفسها..

وهو يعلل محاولات المرأة في الكتابة والتعبير عن كينونتها تعليلا سلبيا لانها إما ثأرا او إباحية او طردا للاخر او تجنيا عليه «اذ ان القهر والقمع نقل المراة من موقع الستر والحجاب الى الاباحية الجنسية..انه ناتج عن يأس المراة من بطيء التحولات»[3]

(1) م.ن / 27_28

(2) م.ن / 29

(3) م.ن / 29

وهنا نتساءل لماذا هذا النظر الدوني لتلك المحاولات أليس ممكنا ان نبدل تلك النظرة الاستعلائية الذكورية بنظرة اخرى تتنازل فيها الذكورية عن اعتدادها لصالح الاخر فتجد في محاولات المرأة للتعبير عن ذاتها رفعة ومشروعية انطلاقا من أحقية رغبتها في التحرر من دكتاتورية ذكورية وحتما لن يكون ذلك التحرر على شاكلة استبداد الآخر بها بل سيكون سعيا نحو المساواة أو الموازاة.

ومن ثم لا يعدو القول: «**إن فكرة طرد الرجل تعني في ابسط ما تعنيه ان المرأة تستبد بأنوثتها مقابل استبداد الذكورة**»[1] مثل أي أمر غير واقع ولا حاصل فليست الغلبة والانتصار والتدمير هي المقصدية.. وهذا ما استدرك به الناقد على نفسه رافضا ما ذهب إليه من فكرة أن المرأة فيما لو أتيح لها فإن بإمكانها أن تقصي الرجل وتستغني عنه عاذا ذلك ليس موقفا معرفيا بالمرة «**اننا نحتاج بهذا الصدد الى جذرية الموقف المبني على المعرفة لا إلى التطرف او الانفعال**»[2] والمعرفة هنا تعني أن المرأة «**تنتج خطابها في حضور الرجل وليس في غيابه او طرده**»[3] وهذا مما يصب ايضا في بوتقة الاستعلاء النقدي فماذا لو أنتجت المرأة خطابها مستقلة عن وصاية الرجل؟ أما يحق لها أن تخرج من شرنقة الهيمنة الفحولية لتحلّق في افاق ومديات حلق فيها الآخر؟!!

وفي إطار الاستعلاء النقدي أيضا نجده يبتكر مصطلحا يرى فيه الحل لما تقدم هو مصطلح(**ثقافة البدائل**) كوسيط بين ثقافة التواطؤ وثقافة الاحتجاج فلا المهادنة تفلح ولا الاحتراب ينتج؛ بل هو الحوار الموازي والمتساوي.

وهذه البدائل لا وجود لها من دون الحوار حيث لا مصادرة ولا تهميش ولا

(1) م.ن / 30
(2) م.ن / 30
(3) م.ن / 30

تغاض ولا أدلجة إلا ان استبعاد الميادين الحياتية الاخرى ليس حلا ولا بديلا فبدونها لن توضع المعالجات السليمة بل ستظل مجرد علاج مشوه لا إصلاح فيه.

المقولات النقدية والاستبداد بالمنقود/

ترد في القسم الثاني من الكتاب موضع الرصد مقولات مؤسسة او تأسيسية تتمثل فيها مواضع عديدة تدلل على استبداد الاستعلاء الفحولي بالمنقود/ الأدب النسائي وقد جاء تحت عنوان رئيس هو(إشكالات الوعي وأزمة الفضاء).

ولم يحدد الناقد أي وعي وأي فضاء هل هو وعي الأنثى وفضاؤها المقموع أو أنه وعيها المغيب في فحولة المخيال الشعري والسردي؟

والمهم ان أول ما يطالعنا عنوان فرعي لافت هو(وعي الضرة نساء ضد نساء) يستدل منه الناقد ان الأنثى تحمل دوما وعيا مضادا لامرأة مفترضة ويطبق ذلك من خلال مقطع مستل من نص شعري!![1]

ويبرر ذلك من منظور سيكولوجي لا ثقافي وهو أن هذا النوع من الوعي هو وسيلة دفاعية وأن للضرة علاقة بمرض الغيرة استنادا إلى مقطع شعري رجولي استشهد به..

وقد تناسى الناقد أن هذا أمر حاصل وجائز على مستوى الأدب الذكوري أيضا بما سمي بتقانة(القرين) اذ يتم استحضار ظل يرافق البطل فيشعره بوجود شبيه مضاد يتصارع معه فإما أن يقهره وإما ان يستلم له.

ويدعم الناقد ذلك الافتراض النفسي بما تؤديه النسوة في العمل السياسي والبرلماني وانهن كلهن يحملن وعيا مضادا لمقصديات اقصاء النسوية. والنسوية

(1) ينظر: م.ن / 38

التي كان ينبغي أن يكون مرادها ـ عند الناقد ـ هي المرأة كاتبة او مبدعة او تلك المنتجة فكرا وادبا وليس المرأة بعامة.

وحتى إذا كانت المرأة المشتغلة في الحقل السياسي من هذا النوع فانها لا تشكل نسبة تجعلها قريبة من أن تكون ظاهرة يعول عليها في التحصيل والاستنتاج..

ولو سلمنا أن النسوية تؤخذ هنا من منظار السلطات بأنواعها جامعة السياسة بالاديولوجيا وبالتنظيمات الحزبية؛ فان من الواجب إسقاط النظرة الدونية التي تستدعيها استعلائية الفحولة على حساب دونية النسائية..علما أن المرأة في المشهدية الثقافية هي الاقرب الى النضال والكفاح منها إلى مشهدية الترشيح للحزبية والممارسات الإدارية.. [1]

ومن المقولات التي تجلت فيها هيمنة النقد الاستعلائي الفحولي ما قدمه الناقد عن مفهوم القوامة وانها ألصقت بالرجل وصفة الكيد التي ألحقت بالمرأة وجعلتها مصدر الغواية وسبب الخطيئة.

وقد تصدى الناقد لمفهوم الكيد من منطلقات مختزلة ليصل إلى «**أن هناك ثقافة اجتماعية مضادة للمرأة**»[2] وكان بالإمكان التعمق في حيثيات تفسير الكيد والغواية وتتبعها في الإسلام والتوراة والانجيل وفي الادبيات الميثولوجية ايضا لكننا وبدلا من ذلك نراه يؤكد أهمية «**تجسير الهوة بين الثقافي والديني**»[3]

ومع أن هذا ما نادت به القراءات التأويلية الحداثية وما بعد حداثية؛ إلا اننا لم نجد عند الناقد ما يعالج تفصيلات هذا الطرح سوى اشارات عابرة الى اسماء اشتغلت على تأويلية النص الديني وتاريخيته ليصل الى التفريق بين المعرفة والعرف

(1) ينظر: م.ن / 38ـ39
(2) م.ن / 43
(3) م.ن / 44

«وهو الواجب الملقى على عاتق النسويات او من يمثلن هذه الشريحة في الانشطة والمحافل العمومية من قبل نساء لا يؤمن بثقافة التحول»[1] ونرى في هذا خروجا عن النسائية كنظرية وممارسة نقد ثقافية ودخولا في منطقة صحافية اعلامية لا علاقة لها بالنسائية.

والغريب أن الناقد إذا كان يرى المرأة الحزبية غير فاعلة وليست ذات جدوى في الأنشطة والمحافل العمومية فلماذا اذن عرّج على الإشارة إليها في مبحث المقولات التأسيسية؟!! ثم لماذا اغفل المرأة الأديبة ولم يمثل لها وفضل عليها الناشطة النسوية؟

وما مدى مشروعية هذا الطرح نقديا أعني هذا التعميم في التعامل مع الخطابات عبر الجمع بين المرأة كأديبة وبنية نصية وبين المرأة كعاملة في السياسة والأحزاب والميادين الأخرى المحفلية والرسمية ذات الطابع الدبلوماسي.

ومن المقولات التأسيسية الأخرى مقولة (المرأة ونقصها الضروري) التي كان ينبغي أن تقلب أو تدحض لصالح المرأة أدبيا لكننا بعكس ذلك نجد أن الناقد ينساق وراء السياقية السيكولوجية نفسها التي أسست نسقا علنيا يؤمن بأن المرأة رجل ناقص وهو ما اشتملت عليه أدبيات النقد الذكوري.

واذا كانت تلك المفاهيم هي رؤى ذكورية تأسيسية؛ فان المتوجب على المرأة فعله هو تفتيت تلك المركزية لتؤسس لنفسها منظومتها البديلة..

وأما استشهاده بمقولات عبد الله الغذامي عن فحولية رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي فان هذه الرواية وأن كانت قد كتبتها امرأة فانها لا تعد من الأدب النسائي وهو ما ينطبق على سائر روايات مستغانمي كونها ظلت قابعة في خانة الصوت الذكوري.

---

(1) م.ن / 44

والامر ذاته ينطبق على قصيدة الشاعرة كلالة نوري لانها ليست من الأدب النسوي في شيء، والسبب أن هذه النصوص لا تدحض المقولات التأسيسية الذكورية بل هي تساندها وتحاول اثبات صدقها كنوع من المطاوعة او المهادنة وقد عدها الناقد محاولة تقدمها النساء في سبيل الاعتراف بقدرتهن الابداعية وأنهن يصرحن ـ بحسب الناقد ـ ويؤمن بثقافة البتر والنقص والتعويض والتسامي.

وكلها نسقيات علنية ليست من الأدب النسائي في شيء لان المرأة فيها تتلبس صوتا ذكوريا وتكتب بقلم يهادن الفحولة ويرضخ لسطوتها.

وكان الأجدى التمثيل بنصوص من الأدب النسائي لدحض هذا التصور الذي رفضه النقد الثقافي وسفه طروحات أولئك المحللين النفسيين وحاول الارتقاء بها من مجرد أدوات للتحليل والوصف إلى آليات للتنقيب والحفر في الأبعاد الإنسانية بهدف كشف المخبأ لا المعلن وإظهار المخفي لا المفروغ منه.

ولعل استدراك الناقد في خاتمة هذا الموضوع هو زلة قدم أخرى عضدت الاستعلاء نقديا على حساب دونية المنقود ثقافيا وذلك حين أراد ان يدحض اطروحة فرويد حول النقص البايولوجي للمرأة بنقص آخر وربما أشد وهو نقص(القيمة).

ووضحه بأنه نقص ضروري لها لإتمام وظائف لا تحدث من دون الاخر/ الرجل الذي بكماله لا يستغني «**عمليا عن الكيان الناقص(المرأة) ولذا فان دوام حاجته الى هذا النقص هو نقص من نوع آخر، لا يمكن ان نقلل من عضوية الوشائج بين الطرفين وابسطها الحوار الذي يشبه الرقص**»[1]

وربما يكون في هذا السطر الأخير الذي على اختزاليته حول الحوار والوشيجة بعض الشفاعة عن ذلك الزلل..

(1) م.ن/ 47

جدلية التقابلات والتطبيقات في ظل الفحولية /

إذا كان المقولات التي عرض لها الناقد توكيدات معنوية للذكورية؛ فإن التقابلات التي عرضها في كتابه موضع الرصد كانت هي الأخرى تصب في صالح المنظومة الفحولية.

ومن تلك التقابلات ما نطالعه عن العقل / الروح / الجسد، ومعلوم أن الروح بتساميها والعقل بمنطقيته ورقابته على الضمير يشكلان أساسا طيعا لإشكالية العقلنة ومضادها الغواية لكن الناقد يفرد الحديث عن العقل ويجعله مستقلا عن الروح والجسد ويبرر ذلك بتاريخية الاهتمام الفلسفي للعقل التي جعلته مقدما على الروح والجسد..

ولما أراد الخوض في دلالة الجسد فانه أكّد ما اكدته الادبيات النقدية السياقية من«أن الجسد يتراجع بينما العقل وحده الذي يتقدم»[1] ليعضد ذلك بعنوان (علوية الروح دونية الجسد) ولما كانت المرأة جسدا وليست عقلا لذلك تظل النظرة لها دونية وهذا نسق علني واشهاري عفا عليه الزمن وطوته حيثيات الدرس والبحث ما بعد الحداثي.

ولا غرو أن هذا النسق أسس لجعل المرأة في الادب موضوعا اثيرا ومهما كمفعول لا فاعل ومستلب لا مهيمن ولم يسع الناقد جمال جاسم أمين الى محاولة زحزحة هذا الطرح من منظور النظرية النسائية ليدحض مسلمة الدونية بنسقية الارتقاء من منظور المرأة لا من منظور الرجل إذ قد يغدو الجسد الانثوي تحديا تواجهه المرأة اكثر منه اغواء او خطيئة.

ومن المهم أن نشير الى أن الناقد كان قد تنبه الى سلبية هذا العزل بين المقولات

(1) م.ن / 50

الثلاث في الادبيات الفلسفية والروحية فاستدرك بالقول: «**هذا ما يفوتنا دائما اذ اننا نؤمن بان الجسد كتلة لا تفكر ولا تسهم بتنشيط الفكر على الاقل كتلة صماء نوظفها للغرائز لا اكثر**»[1] ليغدو هذا الاستدراك بمثابة إجابة عن سؤال طرحه الناقد بازاء هذه الثيمات الثلاث مفاده» اين يسكن العقل؟ متناسيا الجسد والروح وكأن الجسد لم يقدم عبر تاريخه مادة يستلهما العقل ليوظفها في الارتقاء بالروح.

ناهيك عن تغافل دور الجسد أدبيا بوصفه معطى نصيا وما ذلك الا بسبب استعلاء نقدي سببه الانشداد أو المسايرة للذائقة التي ارتضتها الثقافة الفحولية التي كبلت الرؤى النقدية ومنعتها من التحرر من أسرها.

ومعلوم أن الجسد في الأدبيات النسائية هو مصدر فاعلية للمرأة وليس استلابا وتهميشا داخل النص وهو لا يعني اللذة بل الإنتاج وهو ليس الضحية بل قد يكون الجلاد نفسه ولكن الذي يكتشفه الناقد الذي ما زال منشدا للمنظومة الذكورية أن «**الجسد لا حصة له في الإنتاج الثقافي بل هو لم يشكل في منظومتنا المعرفية اية قناة لانتاج المعرفة بخلاف العقل / البرهان/ الروح / العرفان**»[2]

ولو عدنا الى شعر نزار قباني لوجدناه شعرا نسويا لان الجسد الانثوي فيه موظف توظيفا فاعلا بمقصدية الاستعلاء والهيمنة ولما كان الجسد خطابا نصيا فلذلك غدا شعر قباني شعرا نسويا بامتياز..

ومن التقابلات الاخرى التي وقف عندها الناقد جمال جاسم أمين الكيانية / التمييز/ العزل وناقشهما بناء على لا فاعلية الجسد الانثوي.. إلا انه وتلافيا للانجرار في الطرح الفحولي ساق فكرة أن الكيان الإنساني واحد غير قابل للعزل وأن لا بد من ثقافة التآلف لا التجزئة والفصل، مرتكنا إلى ما سماه(**ثقافة الإنسان**) أي «**النظر إليه**

---

(1) م.ن / 52ـ53

(2) م.ن / 54

بوصفه كيانا شاملا غير قابل للعزل او التجنيس هي الطريق الاكيد لاحباط مبررات التمييز..ولا ضير ان تذهب دلالة الانسان الى المعنيين معا: الانسان بوصفه فردا والانسان بوصفه نوعا مميزا» [1]

وهنا نتساءل: أين التوظيف المفهوماتي لطروحات النسوية التي كرست جزءا كبيرا منها لتوكيد ثقافة الاصل على اعتبار ان الأنثى هي الأصل؟!! ومن ثم سيتعارض هذا الذي يطرحه مع ما أكدته النسوية!!

وتناول ما سماه(أزمة الفضاء) وإنها أزمة وجودية ذات غطاء ثقافي لغوي لكنه لم يبن ما علاقتها بالتقابلات الثلاثة آنفا (الكيانية / التمييز/ العزل) متسائلا أين هي الحياة التي يجب ان تكون؟ اين الجسد؟ ليرى أن الاجابة تكمن في محدودية فضاء المرأة في حياة تزدهر في المدونات وتذبل على أرض الواقع [2]

ولكننا لا نرى محدودية في ما نجده في المدونات الشعبية سيرا واشعارا وامثالا وحكايا واغان ـ مما كان قد صنعه مؤلف مجهول هو في الاغلب امرأة ـ استطاعت ان تظل مدونات مزدهرة على المستويين التاريخي والواقعي.

ومن ثم لم تكن المرأة كيانا لا حيز له أو كما سماه الناقد كيانا يمتاز بـ(فقر الفضاء) معولا على مبدأ تسليع الانوثة والمتاجرة بها جسدا مما تناولته النسقيات المعلنة حتى باتت من مسلمات ثقافة الاستهلاك والتسويق وما الى ذلك من انطولوجيا القيمة والتشيئية والاستهلاكية..

لكن الناقد وبدلا من أن يحفر في هذه النسقية ليجد نسقية اخرى متدارية او مضمرة فانه يعزز النسقية المعلنة عبر التعريج على دونية المرأة كجارية وبضاعة او

(1) م.ن / 57
(2) ينظر: م.ن / 58

سلعة قابلة للبيع والشراء مؤكدا «ان مثل هذا الاستعراض الهابط للجسد الانثوي يعيد فعالية الجسد مرة اخرى الى الغريزة وحدها»[1]

ولو اننا القينا مزيدا من الضوء على هذا التصور الفحولي للمرأة لاستطعنا ان نخرج بمعطيات ثقافية جديدة وغير معروفة تتبنى وجهة نظر المرأة بمقاومتها لهذا النمط من التعامل مع كينونتها.

وكان استدراك الناقد مهما في أن التعويل ينبغي أن يكون على ممارسة ثقافية الحوار لنعرف كيف حررت المرأة نفسها من أسر هذا التسليع عبر «تعميق ثقافة الأنوثة والتعاطي معها من قبل النساء انفسهن على أنها معطى ثقافي خال[2] من الدونية والامتهان بهذا نستطيع أن نصل الى المرأة التي تعيش بكيانها كله لا بجسدها وحده»[3]

وهذه اللفتة الثقافية التي تنبه الناقد أمين لها ما كان لها أن تصب في صالح النسائية لولا أنها جاءت بمثابة انفلات غير واع من الانشداد النقدي للمنظومة الابوية وكتنازل ثقافي مهم قدمه الناقد إيثارا للكينونة المؤنثة ودعما لها لا على مقصدية مبيتة بل على اندفاع وقتي لمناصرة المرأة وفهم توجهها الحداثي الجديد.

وبعد عرض هذه المقابلات ينطلق الناقد باتجاه التطبيقات النقدية محاولا تدعيم ما طرحه نظريا منتخبا نماذج قرائية انتقاها من الادب النسائي سردا وشعرا لكن البغية التي سعى اليها الناقد ليست اعلاء صوت هذا الادب بقدر تأكيد عجز هذا الادب من أن يرتقي بالمرأة لتغدو كيانا شعريا فاعلا او بنية مهيمنة سرديا..!!

ويبدأ من السرد النسائي ليرصد المرأة ساردة «ومعاينة قدرة المرأة كاتبة على

(1) م.ن / 61
(2) وفي النص خالي كذا
(3) م.ن / 62_63

تمثيل قضاياها»[1] وبعد أن يمثل بقصة قصيرة لايناس البدران ينتهي الى خلاصة تؤكد أن ساردية المرأة انما تتوقف على «مستوى كفاح المرأة من اجل اعادة قدرها التاريخي بل (كذا) الخروج من هذه القدرية الى ارادة الانتاج والتغيير وهو الامر الذي لا يحصل بالطبع اذا بقيت هذه المراة وقضاياها لافتة تطوى من عام لعام»[2] وهذا ليس تخوفا بل هو رغبة في أن تظل قضايا المرأة مجرد لافتة واحتفال..

ويفضي تحليله لقصة قصيرة عنوانها(دثار الغياب) الى التوكيد السابق نفسه وهو أن فكرة المرأة كساردة تظل مبتورة لان هناك جسدا يختنق بالشهوة على حد تعبير الناقد وان ثقل الذاكرة يفترض آلية البتر[3] وما ذلك التفسير السيكولوجي الا استعلاء نقدي القصد منه الايفاء بمركزية الفحولة واهانة النسوية عبر تكريس هامشية الفاعلية التي تؤديها.

ويكون جسد بطلة رواية(الصمت) مجرد فضاء تحيا به لا يحيا بها متسائلا هل فعلا لا تستطيع المرأة ان تعمل إلا من خلال جسدها الراقص او جسد نوعها النسوي ولماذا هذا الاصرار؟[4] وفي ذلك تشكيك جلي بمدى قدرتها في أن تكون فاعلا بذاتها لا بجسدها كنتيجة منطقية للرؤى الجاهزة التي تم اسقاطها على المقروء/ الرواية اسقاطا نسقيا بما يتناسب والنقد الذكوري.

وليس ذلك فحسب بل يجد أن في رواية(نمش ماي) تنازلا للمرأة عن صوتها حين يكون جسدها عتبة للآخر«أن اغتصاب الجسد لا ينطوي على ممارسة غريزية محضة بل..هو ذلك الفعل الذي لا ينبع من رغبة مشتركة»[5] ولم يوضح كيف أمكن

(1) م.ن / 67

(2) م.ن / 69

(3) ينظر: م.ن / 70

(4) ينظر: م.ن / 71

(5) م.ن / 72_73

للمرأة ان تتعدى بالجسد ثقافيا واذا كان خوف شهرزاد من شهريارها ـ كما يرى ـ ما زال يتملكها حتى هذه اللحظة فما حاجتنا اذن للنقد النسائي ما دمنا نسلم بوعي جمعي ذكوري ليس فيه ادنى مقصدية ثقافية؟!!

والغريب أنه يرى في هذا ما يوكد مركزية صوت الرجل مع تماهي الانثى في خدمته لكنه سرعان ما يستدرك استدراكا منطقيا «**نحن هنا نحاول ان نقدم قراءة عابرة للجمال الادبي وانساقه البلاغية بالذهاب ابعد الى فواعله السرانية التي هي بالتاكيد ذات مقصديات ثقافية تتعدى حدود الامتاع الادبي الى مهمة صنع وعي ثقافي جديد**»[1]

فاذا كانت هذه المهمة فلماذا اذن لم يبن الناقد عن ذلك في قراءاته لا لهذه الرواية وحدها بل للروايات التي سبقتها ثم ما القراءة العابرة وما موقعها في خضم هذه الغايات التي حددها استدراكا؟؟

وهل أن الوعي الثقافي ينافي الامتاع الادبي او أنه تاليه أو تابعه او بالعكس؟ اليسا هما معا في خندق واحد اعني ان كلا منهما يفضي الى الاخر؟!!.. أم ان الفحولية النقدية تترفع أن ترى للمرأة وعيا يجعلها تبدو فاعلا جماليا لا موضوعا للجمال كما اراد لها الاخر عبر عصور الاستبداد والمصادرة.

واذا كان الناقد يؤمن بوجود اسرار وفواعل سرانية كما يسميها وجوانية غائرة كما نراها فلماذا اذن لم يوظف ادواته النقدية ليكشف لنا عنها مغيرا الصورة النقدية التي طالما رسمت للمرأة شاعرة وروائية..؟!!

ومن ذلك ادعاؤه انها في ابداعها تابعة للاخر ذليلة له، مؤسلبا فعل شهرزاد الحكائي مفرغا اياه من فاعليته، منطلقا من منظور نفسي دفاعي هو الخوف.. بمعنى أن خوفها من شهريار هو الدافع الذي حملها ان تنطق بالحكي لتبدد صمتها..

---

(1) م.ن / 73

وكأنها ما ارادت إذلال شهريار وقهره او انها ما استطاعت ان تقلب ليله نهارا وتحوله من جبار متغطرس إلى تابع مستمع لا يجد بدا من الإنصات لحكاياتها مذعنا لصوتها.

وعلى الرغم مما تقدم الا اننا نجد في الاستدراك الذي قدمه الناقد على شكل نقاط ما يستدعي الوقوف المتعمق لا العابر وبما يدلل على حقيقة أن للجسد تجليات تجعل منه نصا فاعلا لا مفعولا ومن ذلك قوله إن إثارة الجسد كانت محورا أعاد تشكيل وعي الساردة لتتحول النظرة من الجسد اللذة إلى الجسد الثقافة [1]

ونضيف إلى تلك الإشارات التحليل الجيد الذي قدمه الناقد لرواية الغلامة متحيزا للسرد النسوي ومحررا له في الوقت نفسه من محظورات التاريخ المسكوت حيث «يتضاءل قصد الإغواء..ليحل محله قصد الشهادة التاريخية التي قد لا يقرؤها احد..تقدم لنا صورة الجسد السياسي الذي تخلص من وظائفه الشبقية العابرة»[2]

وهذا ما ينتظره النقد النسائي من ناقد أراد ان يكون داعما لا مترفعا ومناصرا لا ضدا قابلا ان يفكك مسلمات النظر الذكوري التي ارست اسسها على شكل أسس وقواعد منظمة وشاملة وعمومية.

وما هذا التحرر من أسوارها إلا كسب لرهان تحدي الذات الناقدة لنفسها أولا قبل غيرها وترويض قرائي آتى أكله ولو بعد حين من التقيد والانشداد والرضوخ الأمر الذي جعل الانفلات أو الانعتاق من قبضة الفحولة أمرا محالا أو شبه محال..

إلا إن المداومة والدربة ارتقت بالذات الناقدة وطورت أدواتها وحورت إمكاناتها نحو مزيد من التجدد والعطاء عاملة باتجاه التحديث والتثوير ولو وسّع الناقد هذه

---

(1) ينظر: م.ن / 74

(2) م.ن / 76

القراءات التطبيقية وقدم نمذجة أكثر عمقا من مجرد مقالات لأفاد قارئه ولأضاف إلى النقدية النسوية إضافات مهمة وأصيلة.

ولكن تفاؤلنا يظل محدودا ما دامت مساحة الانفلات من الفحولة تبقى ضيقة سرعان ما تعيد الذات إلى خطها المصادر للمؤنث والمضطهد للمرأة بوصفها ساردة وذلك في تحليل الناقد أمين لرواية(النصف بالنصف) مطبقا فرضية (**الضرة المرأة ضد المرأة**) او ما سماه (**صخرة وعي الضرة**) التي رأى ان السرد تكسر عندها كعائق سايكولوجي امام العلاقة النسوية..

ولم يقل بوعي التنافس الذي رآه ينطبق اكثر على الرواية «**تسلل هذا الوعي الى النسخة المترجمة للقصة مما اثار عجب الكاتبة بعد قراءتها**»[1] منتهيا الى أن وعي البطلة هو وعي الضرة الذي ولَّد وعيا تنافسيا..!!

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا كيف يمكن حصول ذلك؟ أليس من متطلبات البناء الروائي والقصصي عموما أن يصل البطل إلى لحظة التأزم والتصادم الذي هو أساس الحبكة القصصية وان هذا ليس خاصا بالقصة النسائية وحدها بل هو عام ينطبق على الإبداع القصصي كله اذ ليست الروايات الرجالية خالية من هذا التصادم بين البطل/ الرجل وغريمه الرجل كند أو قرين.

ولو افترضنا أن الكاتبة قد جعلت شخصياتها النسائية متصالحات مع بعضهن فمن أين ستستمد الحبكة القصصية عقدتها؟ ومن ثم ما القاسم المنطقي الذي يفترض ان تلعبه الشخصيات وهي تؤدي أدوارا خيرة كلها أو شريرة كلها؟!!.

ولا مناص من أن نرى في مفهوم وعي الضرة تجنيا نقديا واحترازا فكريا من الناحيتين النظرية والعملية على الأدب النسائي كون هذا المفهوم ينادي بعكس ما

(1) ينظر: م.ن / 77

يدعو له النقد النسائي عموما بسبب اضطهادية التوصيف إزاء الفاعلية الكتابية للمرأة فضلا عن مقصدية الاسلبة المعنوية التي تطال كينونتها صوتا وذاتا.

والأدهى من هذا كله أن قصة قصيرة مثل (التمثال) للرائدة لطفية الدليمي لا تجد عند الناقد الا طرحا سياقيا هو اقرب الى الانشائية منه الى النقدية مضمنا طرحه ما لا يخفى من التأسلب بعبارات(تستعيض عن التجربة، تجنبها المواجهة، تعاني، عسكرت الحياة، اقبية التهويم، فضاء الحقيقة) وكأن إبداعية هذه القصة ما كانت قد دفعت الكاتبة الدليمي الى أن تختارها عنوانا لمجموعتها القصصية.

وتجدر الاشارة الى أننا كنا قد قدمنا تحليلا للمجموعة كلها بينا فيه أن البنية الزمنية لقصص المجموعة تستولى على السرد لتؤدي دورا دراماتيكيا في تحريك ثنائية صوت الرجل / المرأة فلا تعود لأي منهما قدرة ثيماتية في خضوعهم لهيمنة الزمن..[(1)]

وفيما يخص قصة التمثال بينا أنَّ الشعور بالتميز الذكوري سيتضعضع مع تحول نظرات المرأة نحو التمثال لا نحو الرجل، مما يولد في نفسه شرخا يدفعه إلى الإحساس بالغيرة والشعور بالخيبة، وهو يحاول أن يوهم نفسه بان المرأة لا تدرك حركة الزمن وكأنه بذلك يسقط شعوره بالخيبة عليها وهو نفسه قابع في سجن الزمن الذي لم يعد يشعر بحركته فظل معتقدا أنه المتميز والغالب والسيد والبطل...[(2)]

أما الناقد أمين فانه يسلم بإزاء هذه القصة قائلا: «**طموحات المرأة وعواطفها باردة كالحجر حجر التمثال**»[(3)] وهذا التأسلب المفهوماتي لدور الساردة أولا والكاتبة آخرا إنما ينطوي على مصادرة للكتابة النسائية بمراحلها كافة ريادة وتجييلا

---

(1) ينظر: السرد النسائي القصير في العراق مقاربة نقدية في مجموعتين قصصيتين، د.نادية هناوي سعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الثقافية، بغداد، 40/2014

(2) ينظر: م. ن/ 51

(3) م.ن / 78

وتجارب، بدليل هذا الانتفاء المقصود والمؤسلب للعنوان الذي جاءت مقالته تحته وهو(مرحلة التمثال في الكتابة النسوية)

ولعل ما يؤكد مناكدة الرجل بوصفه ناقدا للمرأة بوصفها مبدعة هذا التعقيب الختامي الذي اقرَّ فيه بأن الموضوع ويعني النسوية يحتاج الى مزيد من التطبيقات ويعترف ان ما قدمه كان بمثابة اضاءة ثم قال: «**ليس دافعنا بالتأكيد تقديم ممارسة من ممارسات النقد الأدبي بل الدافع الأساس هو الوقوف على إشكالات المرأة ثقافيا**»[1]من دون ان يضع خطا نقديا بين المراة كنص والمرأة كناص والمراة كمناص..الامر الذي سبب كثيرا من هذا الخلط بين انثوية الطرح ونسائيته..

ولا يختلف هذا التصور النقدي الوظائفي للسرد النسائي عنه بالنسبة للشعر النسائي فما زال الناقد مؤمنا بقاعدية الفحولة الشعرية وصلادتها وهيمنتها لكن على شاكلة بدت اشد حلكة وأوقع أثرا منه في السرد النسائي.

ولا تخلو أطلاقاته بإزاء الشعر النسائي المعاصر في العراق من بعض التعجل أو عدم التأني في فحص هذا الشعر ليعمم عليه من ثم آراء بدت في بعض منها جاهزة وطواعية مفروغا منها مما كانت قد مررته الذائقة الذكورية دهرا من الزمن لتجعل ما تكتبه المرأة دوما هو إبداع تالٍ للرجل وتابع له ومع ذلك فان الناقد استدرك بالقول: «**لا نريد ان نقلل مِن شعرية المرأة لنتضامن من خلال هكذا رؤية مع المبدأ القائل بان المرأة تصلح ان تكون موضوعا شعريا لا غير**» [2]

وإذا كانت اللوازم الإبداعية التي تقترن بالانعكاس لـ(واقع/ كتابة/ كيان) بوصف الانعكاس مفهوما من مفاهيم المدرسة الواقعية فإنه يبقى بمثابة تكبيل نقدي يعضد هذا

---

(1) م.ن / 79

(2) م.ن / 80

الانشداد الأصولي للأبوية، فضلا عن حقيقة الانصياع للثوابت الفحولية تجاه المرأة ليسهم هذا كله في إنتاج قراءة ذات وظائفية تهادن الرجل ولا تقاومه وتساوم لصالحه ولا تضحي به وتفتش له عن مبررات ولا تحفر في الأساسات التي تضعضعه والنتيجة من جراء ذلك كله أن يتلاشى وجود نقد نسائي بالمرة بسبب طغيان المركزية الفحولية.

ومن ثم تبدو إمكانية هذا النقد الذي أريد له ان يكون نقدا نسائيا متوارية إن لم نقل متلاشية فلا هي تضيء لنا أمرا ولا هي تؤسس لأمور جديدة البتة.

وفي إشارة الناقد أمين إلى مسلمة نقدية تتعلق بشاعر كبير هو نزار قباني وانه ما سمي بشاعر المرأة الا بسبب ذلك، تأكيد آخر يندرج تحت مظلة النقد العربي المعاصر بسلطته المركزية المهيمنة على المرأة موضوعا لا ذاتا..

وبناء على هذه المسلمة افترض الناقد امين أن المرأة كشاعرة سائرة في هذا الطريق طريق الفحولة الشعرية لأجل «**انتاج نصها الانثوي او ما يراد لها على وجه الدقة هذا الشكل الابوي**»[1]

وهذا التحصيل الاستباقي سيتبعه الناقد بمقالات قصيرة تتناول ست شواعر تفاوتت إمكانياتهن الفنية وتنوعت توجهاتهن الموضوعية وهن ينتمين إلى مراحل زمنية مختلفة وقد وقف الناقد عند كل شاعرة محللا مقطعا أو أكثر من مقاطع قصيدة واحدة بعينها انتقاها ليقدم لنا محصلات فيها مصادرة للنسوية عبر اخضاعها للذائقة الفحولية وجعلها صوتا ذكوريا تابعا ومن تلك المحصلات:

1. الإقرار بالتفوق الذكوري مقابل تبعية النتاج النسائي في قوله: «**تسعى الشاعرة إلى تأكيد إمكاناتها البلاغية من اتقانها لهذا الشكل الشعري الابوي الموصوف بوعورة المسلك وصعوبته**»[2]

(1) م.ن / 80-81

(2) م.ن / 81

2. الإيمان بقاعدة ليست أصلا بل صورة وهي أن(الأصل التذكير) والصحيح هو التأنيث في قوله: «يحمل مثل القول اشارة الى ذكورية اللغة التي تحدثنا عنها في مفصل سابق(الأصل التذكير) هنا لا تجد الشاعرة سوى كلمات.. تأكيد اخر على سرية خطاب المراة..لاننا جعلنا الغياب بيتها» [1]

3. قبول اتباعية الابداع النسائي للإبداع الذكوري كمكاتبة لا كتابة كونها هي قد تغدو معطلة له أو مؤسلبة في قوله: «يتدخل وعي الضرة عبر تأكيد (لي وحدي) لتكشف المرأة الشاعرة عن استبداد أنوثتها» [2]

4. توطيد الرؤية السوسيولوجية برؤية سيكولوجية مرتهنة بهاجس الأمومة في قوله: «إن هناك فرقا طبيعيا في الكتابة عن الحرب بين الجنسين فالرجل يشترك غالبا في الحرب مباشرة أما المرأة فهي تتحدث عن هذه الحرب من خلال آثارها النفسية والاجتماعية» [3]

5. توكيد وظيفة المرأة في الانشداد إلى غريزتها الجسدية لكي لا تغدو أمام الآخر منافسا تتحداه بكينونتها كجسد ثقافي لا غرائزي في قوله: «إن هذا الموقع موقع الأمومة هو المكان الوحيد الذي تجد فيه المرأة أهمية خاصة باعتبار انه خارج منطقة السجال الثقافي او ثنائية ذكر / انثى» [4]وهذا هو صلب ما يريده النقد الفحولي.

6. المجاملة والترويج بقصد التعريف والاشادة ليس الا «في خارطة الشعر النسوي في العراق... أسماء شعرية تحتاج الى اكثر من تنويه نقدي بعضه

(1) " م.ن / 82
(2) م.ن / 86
(3) م.ن / 89
(4) م.ن / 90

يحسب فنيا على ظاهرة الاجيال الشعرية..»[1]ولا ندري ما قصد ب(التنويه)؟ ثم قوله(يحسب فنيا) عبارة مموهة لا تكشف هل الناقد هنا يهادن بطريقة (كلمة حق يراد بها باطل) او بالعكس؟ كما ان الفعل (يحسب) مؤسلب وطارئ لانه يعني أن الشعر النسائي بعضه ليس اصيلا بل هو غير صميمي فلماذا لم يحدد أسباب عدم الأصالة او يؤشر بعض سمات ذلك الذي عده غير اصيل.

7. المكاشفة بمقصدية الانحياز والتحامل معا في قوله: «ويجدر التنويه بدرجة اشد إلى الجانب الآخر من المشهد/ تجارب طالها التمييز فأبعدها عن رقعة المعاينة النقدية والإعلامية أيضا»[2] ففي الوقت الذي يعترف فيه بوجود التحيز (طالها التمييز) إلا ان الناقد لم يشأ ـ وانحيازا منه إلى المنظومة الأبوية ـ أن يعطينا توصيفا يؤاخذ هذا التمييز أو ينتقده..

وهذا ليس مهما بقدر أهمية المكاشفة الخطيرة لطبيعة المعاينة النقدية الذكورية التي أسهمت في التهميش وكانت سببا في إقصاء تجارب شعرية نسائية. ولقد كان من صور تلك المعاينة إضافة سمة الإعلامية جنبا الى جنب السمة النقدية مع أن المفروض في مخابرنا النقدية ان نشتغل بموضوعية لا يعرف العمل الإعلامي لها طريقا في احيان كثيرة..!!

ولكنها المؤسسة النقدية الأبوية التي أرادت من النقد الأدبي الموجه كنقد نسائي إلا ان يكون نقدا إعلاميا يحتفل ولا يحتفي ويجامل ولا يكاشف ويموه ولا يحلل ويزيف ولا يصحح ويتملص ولا يُسائل..

وليست الغاية من وراء ذلك كله إلا مقصدية المصادرة للآخر/ المرأة التي طالما

(1) م.ن/ 92
(2) م.ن/ 92.

عدتها الحاضنة المركزية ندا وغريما ولم ترها متفاعلة ومشاركة وما تهدف اليه المركزية من وراء ذلك انما هو إبقاء المرأة ذليلة قابعة وتابعة مسلمة..

وأنّى ذلك في عصر عُــدَّ هو عصر القارئ الواعي المحصن بالرؤى الانفتاحية التي تتيح له التحليق في مديات من الإنتاج لا الاستهلاك لكي يتجول بثقة في فضاء الإبداع بلا قيد يوقفه أو شرط يمنعه..ومن دون أية توجيهات موصى بها تنير له دربه أو تدله على تدبر مساراته ليعرف ما يتعين عليه فعله وهو يضع خطواته على طريق النقد والقراءة.

المبحث الثاني

الانفلات من المنظومة الذكورية
التنازل مهيمنا شعريا عند نزار قباني

أولا: تنازل الأنا مقابل إعلاء الآخر/ وقفة نظرية

لم يكن لشاعر بمقدرة نزار قباني وعبقريته أن يكون شعره معطى معتادا أو كلاسيكيا وما ذلك إلا لكونه أراد ان يحلِّق حرا في ميادين الجمال وغاباته الطليقة لا تحدّه حدود منظومة أبوية أو قيود مؤسسة عتيدة أو حاضنة مركزية كانت قد صارعت دهرا من أجل أن تجعل من الذكورة معيارا تستقى منه مقاييس الأصالة والجمال والإبداع.

وعلى الرغم من ذلك تمكن نزار قباني من أن ينفلت من الذكورية غير مقر بأية معادلة إبداعية تفترض تفوق الإبداع الفحولي على حساب إبداع آخر غير فحولي.

ولهذا استغور نزار قباني لنفسه خندقا إبداعيا عرف كيف يوجه منه أسلحته لتلك المنظومة ليهزمها من داخلها مانحا المرأة فرصة الانتقام لكينونتها من خلاله هو وهكذا قرر أن يرفع صوته متلبسا بصوتها.

وما كان وصفه بأنه شاعر المرأة إلا لأنه تقنع بها وتلبس كينونتها كاشفا عن أسرارها المخبوءة في دفائن الزوايا المعتمة من كيانها المتداري خيبة وإسقاطا والمتواري خشية وحرمانا. وبذلك حملت بعض قصائده صوتا نسائيا صدحت به ملهمات وغريمات وحبيبات وغريبات قريبات وبعيدات معروفات ومجهولات ليستمد منهن كلهن شاعريته ويبني تجربته الخاصة والفريدة في عالم الشعر العربي المعاصر.

ووفقا لنظرية النسائية؛ فإن الكتابة التي توصف بأنها نسائية لا يشترط أن يكون كاتبها مؤنثا بل يمكن أن يكون مذكرا ومن هنا احترف نزار قباني الكتابة النسائية متخذا منها قضية رفعها ضد التراث العتيد للأبوية التي وضعت الأسس الصارمة للصناعة الشعرية ليكون هذا التراث رجوليا ويكون هو الخطاب السائد والقوة المهيمنة التي طالما أبقت المرأة مقصية وهامشية [1].

---

(1) ينظر: النظرية والنقد الثقافي، د. محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة اولى، 2005 / 75

ولقد تمردت شاعرية نزار على المؤسسة الرجولية منذ الوقت الذي وقفت إلى صف المهمش فاستطلعت المرأة كيانا لا جسدا مبتدئة بها ومنتهية إليها، رافعة إياها من الحضيض إلى التتويج ومن هنا صارت المرأة في شعر نزار قباني قضية أساسها الدفاع عن حقوقها المستلبة والسعي إلى استعادة ما خسرته على مدى العصور السالفة.

حتى بدا عدم مجاراة الكتابة الشعرية النزارية للمؤسسة العتيدة نوعا من الانشقاق عليها والتمرد غير المقبول كون تلك الشاعرية قد رضيت بارتداء القناع الأنثوي لتصبح القصيدة امرأة في رجل، وما في ذلك من تنازل عن الرجولة وتحييد لسطوتها وقد «يدق جرس الإنذار الفحولي حيث تهب الثقافة مهيبة بحراسها لكي يظهروا واحدا إثر واحد في حشد نسقي يطرد الطارئ في ثورة مضادة تحفظ حق النسق وتعزز سطوته»[1]

وما فرضية ذلك التنازل الشعري الا الإيمان بان للمرأة خاصيتها ولا بد للكتابة التي تمثلها أن تتنكر للخطاب الرجولي قوة لا ضعفا لتفيض بالأنوثة وتغيب الذكورة. ولكن لماذا تكون مثل هكذا فرضية محتمة منطقيا ولا حياد عنها؟

ولقد تساءلت سيمون دي بوفوار ـ وهي التي لم ترَ المرأة معطى واقعيا حسب؛ بل هي صيرورة ينبغي مقارنتها مع الرجل وتحديد امكانياتها[2] «كيف تمكن أحد الجنسين فقط من فرض نفسه كجوهر وحيد منكرا وجود كل نسبية تربطه بالجنس الآخر معرفا إياه بأنه الآخر الصرف ومن أين أتى للمرأة هذا الرضوخ؟»[3]

(1) الزواج السردي: الجنوسة النسقية، عبد الله محمد الغذامي، مجلة الحياة الثقافية، العدد 143 س28 2003 مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة والشباب والترفيه بالجمهورية التونسية / 10.

(2) ينظر: م.ن / 19.

(3) الجنس الاخر، سيمون دي بوفوار، نقله الى العربية لجنة من اساتذة الجامعة/ 6 نسخة بصيغة pdf

وليس تجنيا إذا قلنا إن هناك كرها مبيتا للمرأة في اللاوعي الذكوري لجعلها مجرد جسد منقمع وهذا ما تواتر في المخيال الشعري الفحولي لأجل كبح جماح المؤنث شهوة أو رغبة وفي المقابل تضخيم ايروسية الاخر المذكر شيطنة او انفتاحا شهوة او شرا..وهكذا صار الشعراء والرواة يتكلمون بلسان النسق كشرط ثقافي..

ولقد نفر من تلك النسقية شعراء عديدون واشتطوا عنها بدءا بعمر بن أبي ربيعة حتى سعيد عقل.. لكن نزار قباني بشعره ذي الصوت الانثوي كانت له خطابية تأسيسية خاصة لنوع من الجنوسة المتعددة ضد ثقافة فحولية، وما كان لشعر نزار أن تكون له مثل هذه الخصوصية الكتابية لولا أنه مارس الكتابة الانثوية لا الذكورية ليكون شعره نسائيا يجاري ما تكتبه المرأة من ناحية المراوغة والانفلات والانحراف والادعاء والمجاراة متخذا من الأنثى مصدرا يعج بالطاقة ومستلهما الوعي النسائي كوعي مغاير ينهض عن/ وليس من / جسد الأنثى وبلا اضطهاد ولا خضوع ولا استهلاك.

ولقد كانت أشعاره عبارة عن إنتاجية نسائية(جسدنة) تنطلق من الجسد لتنعتق منه وليس لتنعتق فيه، بينما الكتابة الذكورية اعتادت التعامل الاستهلاكي مع المعطى الجسدي وهي عادة ما تنطلق من الجسد الأنثوي لتعود إليه.

وهذا ما منح كتابات نزار نفسا نسائيا كونها تبتدئ من المرأة لتنتهي فيها لا لتنتهي في الرجل، مما جعل من شعره أمثولة للشعراء العرب المعاصرين الذين يسعون إلى تناول المرأة في شعرهم كقضية لا كموضوع.

والهدف أن يغدو الكيان النسائي ممارسة ثقافية متحركة وليس تجربة عائمة أو عابرة معتادة وهذا ما يتماشى مع الوعي الحضاري الجديد الذي انبثق انعكاسا لحركات التحرر والانفتاح والتنوير والعولمة وفي الوقت نفسه تعارضا مع الخطاب الثقافي المؤسس وتضادا متوغلا في بتر الجذور وخلخلة المرصن من القواعد وتغيرا مقننا للفرضيات.

وما تنازلية نزار عن ما منحته إياه المركزية الأبوية التي هي «نظام اجتماعي تعطى فيه امتيازات لمصالح وقوة الذكور ويتم فيه اخضاع النساء لسلطة الذكور»[1]؛ إلا فعل تفكيك يتمرد على الثقافة الذكورية ويقوِّض خطابها من الداخل وهذا ما أتاح له أن يؤسس نظريته الشعرية الخاصة التي تقبل استعباد الرجل في مقابل تحرر المرأة وتقرُّ كذلك باسترداد السيادة من المركز الى الهامش لتعطيه تعويضاته التي خسرها اهمالا واقصاء واستعبادا.

وتتأتى منطقية هذا الفعل من حقيقة أن «الرجل حرك العالم بانانيته وكبريائه ثم سكن مسيطرا عليه في كل زاوية من زواياه لم يترك منفذا للمرأة سوى هذا الطريق لكي تمر منه شخصيتها وهي لن تتوانى في الدفاع عن نفسها أو الاقدام على تخطي العقبات والعثرات في طريقها لتصل الى قلب الرجل حتى يخضع لها كما خضعت له»[2]

وكان فردريك انجلز قد عدَّ الانتقال من الأمومة إلى سيطرة الأبوة هزيمة تاريخية للجنس النسائي فقال: «إن اسقاط الحق الأمي كان هزيمة تاريخية عالمية للجنس النسائي فقد أخذ الزوج دفة القيادة في البيت أيضا وحرمت الزوجة من مركزها المشرف واستذلت وغدت عبدة.. وأمست أداة بسيطة لإنتاج الاولاد. إن وضع المرأة المذل هذا..قد طلي تدريجيا رياء ونفاقا بالمساحيق وأُضيفت عليه أحيانا أشكال أخف وأرق ولكن لم يقض عليه اطلاقا»[3]

وما كان هذا ليكون لولا هذا الانتقال المتضاد والمدهش في أطوار البشرية من الوحشية الى البربرية وصولا الى منابع الحضارة التي وطدت «سيادة الرجل الفعلية

(1) الأدب والنسوية، بام موريس، ترجمة سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم سحر صبحي عبد الحكيم، المجلس الاعلى للثقافة، طبعة اولى، 2002 / 285

(2) كيف تفكر المرأة، سيمون دي بوفوار / 20.

(3) ينظر: أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة / 38.

في البيت فسقطت آخر الحواجز أمام سلطته المطلقة وهذه السلطة المطلقة.. خلّدها سقوط الحق الأمي وتطبيق الحق الأبوي والانتقال التدريجي من الزواج الثنائي الى أحادية الزواج»[1]

وكذلك رأت سيمون دي بوفوار أن المرأة أسطورة لا تاريخ لان التشارك أساس الحياة، وافترضت أن للمرأة سيطرة حقيقية في الأزمنة البدائية لكنها في ظل الأبوية صار مصيرها «قاسيا جدا.. وكانت النساء أحيانا مستثمَرات من ناحية التناسل حتى الاعياء من قبل سيد متسيد ولا سيما في فترات حاجة الجماعة الى امكانيات المرأة لرد الاخطار الداهمة»[2] وأنها ظلت «مضطهدة كجنس وبصفتها جنسا آخر ليس لها إلا وجود طفيلي»[3]

ولما كانت المرأة لا تؤمن بتحريرها لإنها لم تشعر قط بإمكانيات الحرية وأن العالم يديره قدر غامض لا يمكن مجابهته[4]، لذلك حاول نزار قباني أن يغير هذه المسلمة بأن جعل الجسد الأنثوي في شعره منتفضا فاعلا وغير محبط. وأن اللغة لا بد أن تكون فاعلة متدفقة لا محبطة وهذا ما ضمن إنتاج كتابة الأنثى لا كتابة الذكر وبما يتطلبه ذلك من قراءة جديدة للجسد «وما النصوص غير جسد وفراغ وفراغاته هي ما ينبغي أن تمتلئ بفعل القراءة»[5]

ومعلوم أن وظائفية النقد النسوي هي إعادة توزيع خارطة الإنتاج القرائي فما تنتجه المرأة أو ما ينتجه الرجل لابد من فك شفراته وقلب فرضياته ومسلماته ورفض نهائيته واطلاقيته وهذا ما يضمن للقراءة أن تكون موجبة لا سالبة مكوِنة لا مكونَة.

(1) م.ن / 111.
(2) الجنس الاخر، سيمون دي بوفوار/ 39.
(3) م.ن / 55.
(4) ينظر: م.ن / 289.
(5) النظرية والنقد الثقافي / 127

ولقد استطاع نزار بتخلصه من شرنقة الارث الذكوري أن يضع أساسيات الشعر النسوي..

وأولها رفض الحيادية فاللغة ليست محايدة وثانيها التفكيك نقضا وبناء وثالثها تخطي المؤسس والثابت ورابعها إحلال الغياب محل الحضور وخامسها مفاضلة المقصي على المركزي وسادسها امتلاك المرونة والوعي بديلا عن التعصب والانشداد الأعمى وآخرها التعددية الصوتية حوارا وليس الصوت الواحد احتواء.

إن ثائرية نزار على النظام الفحولي هي شكل من أشكال التمرد السيكولوجي للابن على الأب وصراع بيولوجي بين الأصيل والمهجن أو تمرد ثقافي قائم على نوع من التصارع النسقي «حيث لا يسمح النسق الفحولي لغيره من الانساق بان يتمكن من الثقافة ولذا يجري نفي ونسخ الخطاب المضاد لكل ماهو فحولي»[1] وما من سبيل لهذا التعايش إلا بتناصية النصوص واللغات والأجناس والحيوات والأصوات والحوارات وتوسيع الثقافات وتقبل الآخر شريكا لا ندا وفهمه لا إقصائه.

ثانيا: تنازل الأنا مقابل إعلاء الآخر/ وقفة إجرائية

الشاعر مغيبا في المرأة/ القصيدة المقنعة

رأى الشاعر نزار قباني أن المرأة جزء منه وهي بعضه الذي فيه كله، لذلك تلبس صوتها لتكون قناعه الذي به يعبر عن قدرته على اكتشاف كينونة الأنثى وفهم ما تخفيه من أسرار وخصوصيات، فيشعر بما تشعر به ويفكر بما تفكر به ويحب ما تحب ويكره ما تكره.

(1) الزواج السردي:الجنوسة النسقية، عبد الله محمد الغذامي/ 8

وهذا ما نطلق عليه القصيدة المقنعة بمعنى القصيدة التي يتقنع بها الرجل لأجل أن يكون امرأة، بالاستناد إلى رؤية جوليا كرستيفا للهوية النسوية التي تأثرت فيها بفكرة ميخائيل باختين عن الكرنفال بصفته ارتداء أقنعة ومحاكاة ساخرة وكذلك مفهومه للنزعة الحوارية أو التناص وأن النساء ينتجن الكتابة كتناص: حوار بين النصوص بالانتحال من كتابة الرجال[1]

وقد شكّل هذا النوع من القصائد ظاهرة فنية في شعر نزار قباني حيث القصيدة مرآة الرجل للمرأة.. وأن لجسد الانثى آيروسية موصوفة بعنفيتها وأنها ليست واحدة، بل هي تتفاوت بين المقدس والمدنس لتبدو الأنثى خيالا وطيفا بين الحسي والمتخيل بين التكشف والاحتجاب..

وما ذلك إلا لأنه رآها كيانا لا يمكن للرجل اختراقه علانية ولما كان الشعراء ينظرون إليها من الخارج لا من الداخل لذلك لم تكن صورتها لديهم مكتملة أما نزار فإنه ما كان لينظر للمرأة إلا ككائن مكتمل ولذلك ابتكر القصيدة المقنعة ليتماهى في مرآة القصيدة قابلا أن يتلاشى صوته في صوتها وتتهشم مركزيته في حضورها.

ولعل من ملامح ذلك التلاشي والتهشيم في التنازل الذكوري أن تتخذ القصيدة المقنعة شكلا يتجاوز ما هو مألوف في الصيغ الخطابية التي تبدأ من الأنا وتنتهي في الآخر لتغدو شكلا كلاميا يبدأ من الآخر وينتهي في الآخر.

بعبارة أخرى أن يخاطب الرجل بوصفه (امرأة) المرأة بوصفها (الأنا) لتكون النهاية هي السيادة الأنثوية مقابل التضحية بالذكورية التي كان الشاعر قد قبل أن يقدمها قربانا للمرأة.

ولم يكن نزار هو الأول في هذه اللعبة فقد سبقه شعراء آخرون..ولكن «أحدا من

(1) ينظر: الادب والنسوية، بام موريس/ 241

الشعراء لم يستطع هذا الاسترسال عبر السنين في الحديث على لسان المرأة نفسها عن حبها وهمومها كما استطاع نزار مقيما في الوقت نفسه حوارا بين الجنسين في مسرحية تتجدد كل يوم»[1]

وتعد قصيدة(حبيبي) أول نص تقَّنع به نزار قباني ليرى رؤية مرآوية ولع المرأة حين تحب وكيف تصف من تحب ولِمَ هي تداري حبها؟ وكيف تبوح؟ وهكذا تلمس دقائق الإحساس الأنثوي الذي يجمع بين النقيضين الولع والاحتشام:

لا تسألوني ما اسمه حبيبي

أخشى عليكم ضوعة الطيوب

..

لا تبحثوا عنه هنا بصدري

تركته يجري مع الغروب[2]

فالقصيدة بدت من صنع صوتها والكلمات كلماتها والشاعر قابع ومتلبس بالقناع ليكون صورة أنثوية تتكلم بلسان المرأة.ولا ترتضي الفحولة التنازل عن الرجولة كأهم علامات تميزها التي قوضها الشاعر بتقنعه بالمرأة جاعلا صوته صوتها وأن صفاتها الشعر النثير والصدر الرضيع والبكاء وذلك في قصيدة(نار):

يا حبيبي والوجد يبكي بعيني

..

(1) النار والجوهر دراسات في الشعر، جبرا ابراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، طبعة اولى، 1975/ 128

(2) الاعمال الشعرية الكاملة 1ـ3، نزار قباني، منشورات نزار قباني،بيروتـ باريس، الطبعة الرابعة عشرة، د.ت/ 115

يا حبيبي خذني لدفء ذراعيك

فعمر الهوى كعمر الشموع

لك شعري النثير. نمْ فوق شعري

وتوسد رخام صدر رضيع[1]

ولعل لدقائق المشاعر الأنثوية ما لا تنتبه له النساء أنفسهن حين يحببن شيئا ما لكن الشاعر بعينه الراصدة وقدرته في التقنع بها استطاع اكتشاف خصيصة أنثوية تتمثل في مغالاة اهتمام المرأة بجمالها حين تحب كما في قصيدة(فستان التفتا) التي تلبس فيها الشاعر صورة امرأة هامت بثوبها الجديد الذي أعدَّته ولبسته وتجملت به لأجل الرجل:

ما قصتي؟ أثلاث ساعات

وأنا أدور أمام مرآتي

أقصيه عن صدري وأدنيه

ارجوه، اسأله، أناديه

..

حتى تراني حلوة فيه [2]

وقد يكشف الشاعر أكثر من ذلك حين يسجل لنا بوحها معترفة بنقاط ضعفها ومنها توسلها للرجل أن يحبها وهذه معادلة صعبة قبِل الشاعر فيها أن يتنازل أولا ثم يتوسل آخرا كما في قصيدة (صديقتي وسجائري):

(1) م. ن/ 116

(2) م. ن/ 183

هي نقطة ضعفي كامرأة

فاستثمر ضعفي وجنوني [1]

وليست المشاعر الجميلة هي التي يراها الشاعر في مرآة قصيدته التي يتقنع فيها بل يرى اللظى والأسى حين يغدر الرجل بالمرأة ويتركها نهبا للأوجاع مما لا يستطيع احد ان يعبر عنه إلا المرأة نفسها التي قد تمنعها حواجز الخجل والكبت عن إعلان حقيقة ما يعتريها في مثل هكذا مواقف كما في قصائد (أيظن) أو (اخبروني) [2]ونقرأ في قصيدة (حبلى):

لا تمتقع

هي كلم عجلى

إني لأشعر أنني

حبلى

وصرختَ كالملسوع بي:

كلا[3]

وفي قصيدة(ماذا أقول له؟) نجد حوارا داخليا على شكل مونولوج تُكلم فيه المرأة نفسها كاشفة عن سرها المكبوت. وما كان للشاعر أن يلج ذلك السر ويقتحم الداخل لولا تنازله عن مركزية صوته وقبوله أن يكون هو نفسه امرأة:

ماذا أقول له لو جاء يسألني

---

(1) م. ن/ 187

(2) ينظر: م. ن/ 190و203

(3) م. ن/ 158

إن كنت اكرهه أو كنت أهواه؟

ماذا أقول إذا راحت أصابعه

تلملم الليل عن شعري وترعاه؟[1]

ويبقى الشَعْر هو الجزء الجسدي الذي ألهب مشاعر الشعراء فتغنوا به إلا إننا في القصيدة المقنعة لا نجده ملمحا سكونيا للجمال والفتنة حسب، بل نجده حيا ينبض بالخذلان والخيبة بازاء ذلك الذي تغنى به ثم تنكر له كما في قصيدة(تعود شَعري عليك) إذ تسائل الحبيبة حبيبها متعجبة من تنكره لشَعرها فتتواتر لديها الأسئلة إذ كيف تمل سنابل شعري؟ وكيف ستنسى الحرير؟ وكيف سأخبر مشطي الحزين؟ ماذا بشعري افعل؟ إلى قولها:

تعودت اتركه يا حبيبي

كنجمة صيف على كتفيك

فكيف تمل صداقة شعري؟ [2]

ونزار هو الذي وضع ديوانا كاملا كان عبارة عن تسجيل سيرذاتي أنثوي التقط فيه جزئيات سماها(يوميات امرأة لا مبالية) وكان الإهداء عبارة عن دعوة تحريضية للتمرد والثورة(ثوري أحبك أن تثوري) معبرا أيضا عن الغاية بمعنى أن تكون هي لا هو وأن تعبر عن كينونتها وأن تثأر لبنات جنسها..

وكان الكاتب جبرا ابراهيم جبرا قد وجد أن في قصائد نزار المكتوبة على لسان امرأة «صوت الآخر يتردد ويتزايد في الدواوين اللاحقة كلها إلى أن يكون هو الصوت الوحيد في (يوميات امرأة لا مبالية) والصوت الاخر بالطبع هو في الاغلب

(1) م. ن/ 241
(2) م. ن/ 253

صوت عاشقة او معجبة..والمرأة أميل في حديثها الى وصف نفسها بكلام تتحجج بانها تنقله عن حبيبها»[1]

وهذا بالضد تماما مما تريده الأبوية كون الشاعر يتنازل عما أسسته له تلك الأبوية التي أرادت ان تبقيه هو المنتصر دائما بينما هو يفكر بالتمرد عليها مناصرا المرأة التي ما كان لها أن تفكر في الثأر أو تطلب ذلك بنفسها لان جسامة الخطر المترتب على ذلك كبير وفادح.

لكن الشاعر أبى إلا أن يتكلم بلسانها بعد أن قبلت هي أن تظل دهورا تتكلم بلسان الرجل ففي قصيدة(رسالة إلى رجل) نتلمس خطابا من امرأة لسيدها والخوف يعتريها لأن بإمكانه أن يصادرها ويحجر عليها بالقوة والعنف وكأنها تخاطب المنظومة الفحولية بأكملها وفي الحقيقة هو خطاب الفحولة للفحولة ممثلا بالشاعر الذي تتلخص بغيته في تقويض كيان هذه الفحولة العتيدة:

لا تنتقدني سيدي

إن كان خطي سيئا

فإنني اكتب والسياف خلف بابي[2]

وهي تمثل الكينونة النسائية المصادرة والمستلبة منذ عصور.. تلك التي أريد لها أن تكون حريما في القصور وهي النظرة الشرقية...

وما للمرأة حين تكافح من أجل حريتها إلا أن تنقم على تلك النظرة ولكن بالحب لا بالثورة لأنها ما تزال تخشى سطوة الرجل ولذا تجد أن في بوحها تطاولا وخرافة وحمقا.

(1) النار والجوهر دراسات في الشعر/ 128

(2) الاعمال الشعرية الكاملة 1ـ3، نزار قباني/ 278

وقد برهن جاك ديريدا بان الأبوي والبطريركي لا يطرح نفسه «الا لكي يتكرر ولم يعد لكي يستقر الا في قتل الاب وهو يعود بقتل الاب المكبوت او المقموع في اسم الاب بوصفه ابا فانيا»[1] أما فوكو فإنه وجد أن الرجولة تنتقد نفسها على شكل جنون وأن الجنون والمجنون شخصيتان عظيمتان بفعل غموضهما.. فيهما سخرية لاذعة من العالم ومن تفاهة الرجال وضعفهم[2]

ومن ملامح القصيدة المقنعة التي يلبس فيها الرجل لثام التخفي ويتلبس صوت المرأة، البحث النهم عن مناطق البوح التي تكشف مملكة النساء وما المذكرات واليوميات إلا أهم الوسائل لاجتياح تلك المناطق المجهولة.. فنقرأ في قصيدة(اليوميات):

كتابات أقدمها لأية مهجة تشعر

سيسعدني إذا بقيت

غدا مجهولة المصدر [3]

وفيها تبوح المرأة بكينونتها إنها امرأة لكنها كُتب عليها أن تكون تابعة للرجل مأخوذة به وما عدا ذلك فإن مصيرها الوأد والكراهية والمعاداة والرفض..

وتتساءل عن سر فتنتها هل هو جسدها الذي طالما منيت به وكان سببا في بلائها حتى صار قضيتها الثانية بعد قضبة أنوثتها التي ينبغي أن تثور عليها والجسد أيضا هو الذي أسلمها للأسر وتركها نهب الأوجاع وجعلها المضحية بلا عطاء والواهبة من غير انتظار:

---

(1) اركيولوجيا التوهم انطباع فرويدي، جاك ديريدا، ترجمه عن الفرنسية عزيز توما شارك في الترجمة للكتاب وعلق عليه ابراهيم محمود، مركز الانماء الحضاري طبعة اولى 2005/ 201

(2) ينظر: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ميشيل فوكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، طبعةاولى، 2008/ 34

(3) الاعمال الشعرية الكاملة 1ـ3، نزار قباني/ 280

خلوتُ اليوم ساعات إلى جسدي

أفكر في قضاياه

أليس له هو الثاني قضاياه؟

وجنّته وجُحّاهُ[1]

وتأسف عليه لأنه أودى بها هذا المؤدى وقد تحول من حميم إلى وحش وما ذلك إلا لأنه وحده الذي أشعرها أنها ناقصة وأن ليس من طريق لكمالها إلا بالآخر الذي استبد بها وأستغلها وجعلها بعضا من كنوزه وممتلكاته كأي قطعة من أثاثه.

ومن هنا نسيت ثورتها لان الجسد كبلها فتركها لا تقوى إلا على البوح بالكتابة وهذه أولى بوادر الانتفاض الجسدي لتسترد المرأة كينونتها.

فبالكتابة تثور وتتعرى وتتحفى وبها تستيقظ من سباتها لتأخذ أنفاسها وتتحرر جماليا متخلصة من كل ما يعكر صفو حياتها من إرهاب أو خوف أو صمت ولهذا تصدح:

واصرخ ملء حنجرتي

أنا امرأة أنا امرأة[2]

وهي تنقم على الرخام الذي طالما صنعه الرجل تمثالا لها وتنقم على الأقنعة التي ألبسها لها وفي ذلك انتقام من جسدها أيضا لأنه كان سببا في مأساتها فليس من سبيل لتكون أنثى إلا بالرجوع إلى حقيقتها ككينونة بجسد وعقل وروح.

وما من سبيل إلى هذا الرجوع إلا بالتحليق والسفر والطيران كي تحقق حلمها في الوجود ليكون الجسد واللغة والصوت والظل موجودات تجعلها حاضرة لا

(1) م. ن/ 282

(2) م. ن/ 284

غائبة، وما هذا التطلع إلا يوميات يحسبها الشاعر نزار قباني حسابا زمنيا بالمراحل المعهودة في التكون البيولوجي للمرأة فيرصدها مرحلة مرحلة كاشفا عن أسرار أنوثة كل مرحلة..

ما زالت أسئلتها لا تجدي شيئا في رصد أجوبة شافية لها لكنها تعود إلى قسيمها الآخر لتبوح وتفكر لماذا هو طليق وحر في مملكة أعدت له وحده؟!!:

له طرز له مسند

له في السطح مملكة

ورايات له تعقد

له حرية وأنا

أعيش بقمقم موصد[1]

وتنكفئ عائدة إلى مساءلة نفسها متعجبة كيف يكون ما امتلكته لوحدها والذي فيه سر تميزها هو نفسه سيكون السبب في تعاستها وخذلانها ليتركها مضطهدة راقدة صابرة مقهورة وملجمة ومقيدة..وتظل تفكر متى يكون الخلاص؟:

أنا نهداي في صدري

كعصفورين قد ماتا من الحر

كقديسين شرقيين متهمين بالكفر

كم اضطهدا وكم جلدا

..

(1) م.ن/ 288

متى سيفك قيدهما

متى؟ يا ليتني أدري [1]

وما من مناص أن تظل مشدودة إلى الواقع كمركب ضائع وتظل الطبيعة تحنو عليها لأنها أمها التي منها انطلقت كالزنبق الفارع وهي التي تمدها بالأمل والتفاؤل وتوقد في داخلها البعث والتجدد مثل أي زهرة أو نحلة تريد الحياة لكي تملأ الدنيا جمالا.. ولكنها سرعان ما تغادر هذا الحلم إلى الواقع حيث الأبوية هي السلطة التي فيها معاني الغزو والعصبية والتحجر وكل دلالات التقديس والتعظيم ولذلك ترى ذاتها ضحية أو سبية أمام قصر الأبوية، فماذا بوسعها حينذاك أن تفعل؟. إنها تعود إلى الكتابة التي هي دمها إلى الحرف الذي هو جرحها:

أغط الحرف بالجرح

واكتب فوق جدران

من الكبريت والملح

وابصق فوق أوثان [2]

وتعلن عن رفضها لازدواجية البشر إحساسا وتفكيرا وتتساءل من الذي منح الرجل سلطانا يقدر به على محو خطاياه؟؟ وكيف تكون خطيئة الخطايا وهي التي بلا سلطان ولا خطايا..؟!.

ولئن كانت مملكة الأبوية رمز الكينونة الفحولية حيث لا مكان فيها للمرأة لهذا تتساءل لِمَ يخافها الرجل ويخاف جرأتها وشقاوتها حتى جعلها على طول العهود طفلا لا يعرف أن يفكر أو يقرر.؟؟!!:

(1) م. ن/ 288
(2) م. ن/ 290

تخيف أبي مراهقتي

...

وتاريخي معي طفل

نحيل الوجه لا يبصر

أنا حزني رمادي

كهذا الشارع المقفر[1]

وهذا ما يوصلها إلى سر مأساتها ويحدد لها ما تريد من كل ما تدوّنه في يومياتها. إنها الآن تدرك لمَ هي حزينة وما سر تشتت كينونتها والى ماذا تتطلع لكي ينقذها من عذاباتها؟!!

وفي هذه الأسئلة دلالة مؤكدة أنها ما عادت جسدا منقمعا أو طيفا محتجبا بلا عقل. إنها الآن تعي وتدرك وما هذا الوعي والإدراك إلا بوادر ثورة عارمة ستطفئ بها لهيب أسئلتها وتقلب بها رتابة وجودها وتتغلب على ضجرها وتعيد لأنوثتها الحياة ككينونة مفكرة لا مجسَّدة ليكون لأيامها معنى وقيمة:

حياتي مركب ثمل

تحطم قبل ان يبحر

وأيامي مكررة

كصوت الساعة المضجر

وكيف أنوثتي ماتت

(1) م. ن/ 292ـ293

أنا ما عدت استفكر

فلا صيفي أنا صيف

ولا زهري أنا يزهر[1]

وهذا الوعي يجعلها تميز الأحلام عن الآمال؛ فما عاد الحلم الرومانسي الأثيري هو ما تتمنى بمعنى أنها لن تنتظر منقذا يأتي كفارس ليخطفها من معتقل أسرها ليكون هو بطلها..إنها الآن ذاتٌ واقعية ترى الأشياء على حقيقتها وما عاد يخدعها خيالها ليمني نفسها بإمكانية أن تجد عند الآخر خلاصها وهي ليست واهمة؛ بل متأكدة أن مأساتها لن يعرفها إلا كيانها وبنات جنسها اللائي اكتوين بالنار نفسها فتعود إلى الكتابة مجددا لتعبر عن رغبات دفنت وأحلام تلاشت وسجون كبرى استشهدت فيها البراءة والأنوثة آلاف المرات:

صديقاتي

دمى ملفوفة بالقطن

داخل متحف مغلق

..

وأوعية من البلور مات فراشها الأزرق

بلا خوف سأكتب عن صديقاتي

..

عن الأشواق تدفن في المخدات

..

(1) م.ن/ 293

صديقاتي

رهائن تشترى وتباع في سوق الخرافات

سبايا في حريم الشرق موتى غير أموات [1]

وهذا ما يدحض فكرة ان الأنثى تضاد الأنثى وأنها ضرة لأختها والحقيقة أن المرأة في كل تاريخها هي مناصرة لبنات جنسها لان ما وقع عليها وقع عليهن وما انتابها غيلة وعدوانا قد انتابهن أيضا.

ومن ثم يكون صوتها وعيا أنثويا جمعيا معبرا عنهن عن نون النسوة كلها وهذا التعاضد يخيف المنظومة الفحولية لأنه السلاح الذي به ستتمكن المرأة من اختراق تلك المنظومة ومداهمتها في عقر دارها والتبرؤ من حاضنتها لتعلن عن نفسها كامرأة لها قيمة معرفية وليس مجرد حاجة وضعية.

أما الحب فهو سلاحها الثاني الذي به ستفرض كيانها على الآخر ففي الحب الخصب والحياة ولولاه لما ازدهرت الأرض وعمرت وعلى الرغم من ذلك فإنها تجد أن ما نالها بسببه كان خطيرا حتى طاردها وقصَّ لها جناحيها وأرعبها:

بلادي تقتل الرب الذي أهدى لها الخصبا

وحول صخرها ذهبا

وغطى أرضها عشبا

وأعطاها كواكبها [2]

وهذا الواقع السوداوي ما كان له أن يكون لو أن الأبوية فهمت أن الحب هو العطاء والريعان والجمال لكنها اغتالته باغتيال الأنوثة لتكون مقصية في الحياة.

(1) م. ن/ 294ـ295

(2) م. ن/ 295

ولهذا ما عاد تموز يأتي بالخصب. والأرض ما عرفت غير الجدب. وقد تحجر كل شيء وجمد بلا مطر ولا أنهار ولا أزهار. وقد حل القتل والغيل والغمد محلها وعلى أثر ذلك كله خمدت الحياة داخل النفوس..

وهذا النقد يوجهه الشاعر باستعمال ضمير المتكلمين في دلالة على أن مأساتنا مشتركة فليست مأساة النساء إلا مأساة الرجال وهي من ثم مأساة الحياة برمتها ومأساة الكون بأجمعه:

لانا قد قتلنا العطر اغتلنا الرياحينا

وأغمدنا بصدر الحب أغمدنا السكاكينا

لان الأرض تشبهنا

مناخات وتكوينا

لان العقم كل العقم

لا في الأرض بل فينا [1]

وتعبر مفردات (العقدة السوداء والساعة الصفراء والزفرة الحرى) عن لوعة المؤنث الذي فقد بهجته فما عاد أي شيء له معنى. والمرأة محنطة مصلوبة حرمانا وخوفا وهذا ما جعل المكان/ المدينة وجودا بلا دلالة:

فساتيني

فراشات محنطة

على الجدران اصلبها

(1) م. ن/ 296

وفي قبر من الحرمان ادفنها [1]

وهذا الشعور المؤسلب الذي لفَّ الكيان الأنثوي أحال كل ما حولها عدما ولكن الرجل ظل النقيض الذي تجتمع فيه الأضداد يعيش معها وحشا بعينين دافئتين وترسم له صورة ظلامية:

كمخلوق خرافي يعيش بذهننا الرجل

تصورناه تنينا له تسعون اصبعة

وشدق احمر ثمل

تصورناه خفاشا مع الظلمات ينتقل

تخيلناه قرصانا تخيلناه ثعبانا [2]

ومن هذا الخوف نشأ التقديس والابتهال له لعله يرضى، حتى صار مثل الإله الذي يعذب ويلهوُ وكأسطورة ظلت تلاحق المرأة بالسيف والمسامير:

ويقتلنا ويحيينا

ويأمرنا فنمتثل

اله ما له عمر اسمه الرجل [3]

والسبب الثقافة الفحولية التي حاول الرجل ترسيخها عبر الزمان إذ «لأجل ضمان أمانة المرأة وبالتالي ضمان أبوة الاولاد توضع الزوجة تحت سلطة زوجها المطلقة فاذا قتلها فإنه لا يفعل غير أن يمارس حقه» [4] وهكذا صار هو الأصل والأساس.

---

(1) م. ن/ 297

(2) م. ن/ 299

(3) م. ن/ 300

(4) أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة/ 39

ولقد ترسبت تلك الثقافة في الذاكرة الجماعية وأول أركان تلك الثقافة اضطهاد المرأة وتحجيم دورها وهنا يستعيد الشاعر دوره الذي رسمته له تلك الثقافة ليتحدث باسم الرجال بضمير المتكلمين كاشفا عن الوجه الكالح لتلك الثقافة:

ثقافتنا

فقاقيع من الصابون والوحل

..

وما زلنا نعيش بمنطق المفتاح والقفل

..

ونتركهن وسط النار

وسط الطين والوحل

قتيلات بلا قتل

بنصف الدرب نتركهن

يا لفظاظة الخيل [1]

ويرى أن ما منح تلك الثقافة الرسوخ والشرعية أولئك الذين فسَّروا الدين بما تشتهيه غرائزهم ونسوا الأساس السمح الذي بني عليه والنبل الذي جاء من أجله، ملقيا بالملامة على رجال الدين هذه المرة:

عبثنا في قداسته

نسينا نبل غايته

ولم نذكر سوى المضجع

(1) الاعمال الشعرية الكاملة 1ـ3، نزار قباني/ 301

ولم نأخذ

سوى زوجاتنا الأربع [1]

ويعود يتلبس كيان المرأة ليبوح بصوتها عن رغبة عارمة داخلها في الانقلاب والانتفاض وهي بمثابة رغبة تاريخية دفينة ترجو أن تكون على قدر المسؤولية في أدائها ولهذا يبوح الشاعر بدلا عنها بمونولوجات داخلية كحوارات صامتة غير مباشرة :

أقاوم واقعي المصنوع

..

وخلفي ألف جزار وجزار

فيا ربي

أليس هناك من عار سوى عاري

ويا ربي أليس هناك من شغل

لهذا الشرق غير حدود زناري؟ [2]

ويلقي بالملامة على الرجال الشرقيين الذين كانت الشهوة عقدتهم فأعمتهم عن رؤية الآخر وأنستهم إنسانيتهم حتى عبدوا ملذاتهم واتبعوا غرائزهم مغتدين بأنهم ذكور:

قطيعا من كلاب الصيد نستوحي غرائزنا

أكلنا لحم من نهوى ومسحنا خناجرنا

(1) م. ن/ 302

(2) م. ن/ 302

وعند منصة القاضي صرخنا واكرامتنا

وبرمنا كعنترة بن شداد شواربنا [1]

وهذه إدانة واعية وجمعية من رجل إلى الرجال وما كان لنزار أن يعلنها إلا لأنه قبل من الأساس أن يتنازل عن الرجولة في مقابل الاعتداد بالنسوية وهذا بالفعل ما أراده حتى غدا المدافع عنها والفارس الذي غيّر مجرى الشعر من شعر فحولي إلى شعر نسوي.

إذ ليس بالسيف تستعيد المرأة كرامتها وإنما بالشعر والكلمات ومن هنا كان نزار قباني شاعر المرأة بلا منازع وقد اتخذ من مذكرات المرأة منطلقا لبناء قصيدة درامية طويلة بستة وثلاثين مقطعا تحكي قصة امرأة من إلفها إلى يائها وتتقصى أدق تفاصيل حياتها بمراحلها وخساراتها وانتصاراتها.

وما كان لنزار أن يحظى بكل هذا البوح ويعلن عنه للنور إلا لأنه عرف أن بالكتابة تنتقم المرأة لحالها وبالكتابة تعلن حضورها الذي غيبته الحاضنة الفحولية التي على عظم دورها وعمق تاريخها ما تزال ترى في المرأة عدوا تخشى أن ينال حقوقه بنفسه أو أن يطولها بإمكاناته لأنها وقتذاك ستغدو الشرارة التي ستحطم صرح هذا النظام العتيد.

ولعل المفارقة هنا أن ما كانت تلك المؤسسة تخشاه فلا يزول عن بالها سيأتي من هو منها شاهرا سيفه بوجهها رافضا ما اغدقته عليه من المركزية وما منحته له من الفروسية والهيمنة داحضا كل تلك الوجاهة والاعتداد جريئا في قبول التنازل والانصياع لها مصمما أن يعيد للحياة جمالها وبهاءها الذي لن يتحقق من دون أن تستعيد المرأة حضورها ككيان مؤنث شكلا ومضمونا جسدا وروحا.

---

(1) م.ن/ 303

وقد أشاد جبرا ابراهيم جبرا بثائرية نزار هذه التي أعطت شعره قوة وفاعلية قائلا: «أنْ ينطق الشاعر اليوم بلسان التجربة الازلية شرط أساسي للشاعرية وأن ينطق في الوقت نفسه بلسان النصف الثاني من القرن العشرين شرط أساسي للديمومة وفي شعر نزار هاتان القوتان فاعلتان»[1]

إن ما كشفه نزار من خلال هذه القصيدة الطويلة(اليوميات) أن الكتابة فعل مؤثر وأن القائم بالكتابة فاعل مهيمن ولما جعل المرأة تكتب يومياتها فانه بذلك أعطاها أحقية الهيمنة وأجاز لها أن تبوح وترفض وتسخط وتثور. أما إذا تحولت كتابتها إلى قراءة فإن في ذلك تجسدها العلاني بصوتها لا بصوت من تلبس كينونتها وعبّر عنها مقنعا:

وداعا أيها الدفتر

..

فان سرقوك من درجي

وفضوا ختمك الأحمر

فلن يجدوا سوى امرأة

مبعثرة على دفتر[2]

وقد تمتاز القصيدة المقنعة بان المرأة لا تعبر للآخر إلا من خلال الآخر لأنه هو الذي تلبس كينونتها وتحدث بلسانها ومن ذلك هذه القصيدة التي عنوانها(إلى رجل) التي تحوي اعترافا أنثويا بالحب للرجل لا على شكل بوح؛ بل على شكل خطاب بكاف وياء النداء متسائلة متى سيعرف بهواها له وتناديه علانية يا رجلا وهي تتحدى بحبه الدنيا كلها متجاوزة قيود الواقع.

(1) النار والجوهر دراسات في الشعر/ 118.
(2) الاعمال الشعرية الكاملة 1ـ3، نزار قباني/ 303

والمفارقة كامنة في أن هذا المنادى الذي تعترف بحبها له كذات رجولية إنما هو نداء موجه من ذات رجولية أيضا تلبست صورة ذات أنثوية وما كان للذات الأنثوية في الأصل أن تكون بهذه الصراحة لولا هذه الجرأة في التصريح غير المتداري من قبل الذات الرجولية المتقنعة بالأنثى فضلا عن الشجاعة في الخروج على العرف وما هو معتاد في مثل هذه الأقاويل الشعرية:

أنا احبك فوق الغيم اكتبها

..

أنا احبك فوق الماء انقشها

..

أنا احبك يا سيفا أسال دمي [1]

فهو مأساتها وبحرها وهو القادر على مساعدتها وتتواتر الأسئلة بكم وأين وكيف ولمن؟؟ ولأنه كل حياتها لذلك لا يكون لتلك الحياة معنى من دونه وهذا التوسل الأنثوي بالرجولة هو شكل من أشكال التنازل عن مكتسبات الفحولة وفي مقدمتها أن تكون الفحولة الطالبة لا المطلوبة والراغبة لا المرغوبة وفي ذلك انتصار لصالح النسوية.

وإذ يصف الشاعر_المتلبس بقناع المرأة الرجل الذي أحبته المرأة التي تقنع بها فإن في ذلك مفارقة أخرى، وما دام مطلعا على خفايا أحاسيسها فإن باستطاعته أن يستشف منها ما الحب الذي عرفته؟ ومثال ذلك قصيدة عنوانها(اعنف حب عشته) ليتكلم بلسانها عن حبيب اخترعته ورسمته وزرعته وعلمته وعلى الرغم من ذلك بدا لها مختلفا عنها وكأنها ما عرفته:

(1) م. ن/ 340

هذا الهوى الذي أتى

من حيث ما انتظرته

مختلف عن كل ما عرفته

مختلف عن كل ما قرأته وكل ما سمعته [1]

ويشاكل هذا النص أيضا قصيدة(رسالة من تحت الماء) التي تبعث بها الحبيبة إلى صديقها لترجوه ألا يشتاق إليها وألا يسحرها وفيها يرصد الشاعر دقائق الشعور الأنثوي الواعي وهو يطالب بعكس ما يرغب كتضاد ما بين تداع شعوري ومداراة غير شعورية:

إنْ كنت صديقي

ساعدني كي ارحل عنك

لو كنت حبيبي

ساعدني كي أشفى منك[2]

وما اتخاذه عنوان(رسالة) إلا خير دليل على هذه الرغبة في كشف أسرار الذات المؤنثة ودواخلها الغائرة في العمق مما عبر عنه بـ(تحت الماء) ولاسيما إذا علمنا أن الشاعر كان قد بنى ديوانا كاملا من مئة رسالة حب كان قد جمعها مما كانت ترسله له حبيباته ومعجباته.

وعن ذلك يقول: «إني اعتقد ان الكاتب لا يكون في ذروة حريته إلا في مراسلته الخاصة أي عندما يقف أمام المرآة متجردا من أقنعته وثيابه المسرحية التي يفرض المجتمع عليه ان يرتديها» [3]

(1) م. ن/ 342
(2) م. ن/ 319
(3) م. ن/ 497

وحينذاك تستعيد الانوثة ماضيها الذي فيه قيمتها ليكون المذكر تابعا لها أما هي فتظهر بوصفها «الالهة الانثى التي تُعبد من خلالها فكرة الخصب هذه الالهة تتصف بالتقلب والقسوة شأنها في ذلك شأن الطبيعة..»[1] وهذا ما سنتناوله في المبحث الآتي..

(1) الجنس الاخر، سيمون دي بوفوار/ 41

الشاعر مساندا المرأة / القصيدة النسوية

إنَّ الذي يجعل من الشاعر بوصفه رجلا مساندا المرأة بوصفها كيانا لا موضوعا هو تفهمه لخطورة دورها وأهمية وجودها ولذلك يجعل القصيدة التي يصوغها مسخَّرة في خدمتها لتكون هي الموضوع والذات، ومن ثم تغدو القصيدة خطابا مباشرا من الرجل إلى المرأة ونصا معلنا لا متقنعا.

وهذا النوع من القصائد يمكن وصفه بالقصائد النسوية حيث المرأة ليست موضوعا حسب؛ بل هي ذات متلقية لخطاب تبثه الذات الشاعرة ليتقاسما الوجود ويتناصفا في البوح والتعبير على مستوى البناء والمضمون على اعتبار أنها شريكته التي ستكتمل بها أطراف المعادلة الشعرية بالصيغة المؤنثة لتلك الأطراف (ذات شاعرة / قصيدة / ذات متلقية).

ويستعين نزار بآيروس ولا يأتي على توأمه ثناتوس وليس السبب أنه «في هوج العاطفة لديه انصراف عنيف ساذج الى التأكيد على عنفوان الجسد»[1] وانما هو يقينه بأن روعة الكون تتمثل في جمال الجسد الذي فيه تتكشف أغوار النفس اللاواعية.

وما الشاعر إلا عاشق تنازل مضحيا برجولته ليهبها لأنثاه التي أراد لها أن تكون كيانا قائما لا مقيما وبنية مكينة لا مكانية وكينونة مجسدة لا جسدا كائنا، ومن ذلك القصيدة الطويلة التي عنوانها(كتاب الحب) التي يحض الشاعر في خاتمتها المرأة على الانقلاب والثورة حتى عليه هو نفسه:

ضعي أظافرك الحمراء في عنقي

ولا تكوني معي شاة ولا حملا

وقاوميني بما أوتيت من حيل

---

(1) النار والجوهر دراسات في الشعر / 131

إذا أتيتك كالبركان مشتعلا

أحلى الشفاه التي تعصي وأسواها

تلك الشفاه التي دوما تقول بلى[1]

وهذا شكل آخر من أشكال التنازل الذكوري الذي فيه يسمح الشاعر للفحولة بمركزيتها أن تهادن النسوية بهامشيتها راضيا لها أن تتمرد عليها ومباركا لها ثورتها. و«لا يمكن للمرأة أن تكون بالمقابل فردا كاملا مساويا للرجل إلا إذا كانت هي نفسها شخصا بشريا لها جنسها الخاص فالتخلي عن أنوثتها يعني التخلي جزئيا عن إنسانيتها»[2]

ولذلك أراد الشاعر المرأة منتفضة مقاومة لا مستسلمة طائعة وأن تغدو سؤالا لا جواب له وهذا ما لا تقبل به الحاضنة الأبوية؛ بل ولا تسمح به لأن فيه سحبا للبساط من تحت قدميها وإهانة لكبريائها وإدانة لسطوتها التي بذلت في سبيلها نهرا من الدماء:

أنا اليوم لا أريدكِ إلا

ان تكوني إشارة استفهام[3]

ونقرأ في قصيدة(أمام قصرها) اعترافا من الشاعر أنه بقية من كلها وأنها هي النقاء الذي ما عرفه الرجل قط:

أنا بقايا البقايا

من عهد جر الذيول[4]

---

(1) الاعمال الشعرية الكاملة 1ـ3، نزار قباني/ 357ـ358

(2) الجنس الاخر، سيمون دي بوفوار/ 310

(3) الاعمال الشعرية الكاملة 1ـ3، نزار قباني/ 358

(4) م. ن/ 14

وهذا الاعتراف يكرره أيضا في قصيدة(حبيبة وشتاء) مؤمنا بنظرية من نظريات النقد النسوي وهي أن الأصل أنثى لا ذكر:

أنا كالحقل منكِ فكل عضو

بجسمي من هواكِ شذا يضوع[1]

وهو لا يخاطبها إلا تذللا ولا يناشدها إلا انصياعا ولا ينظر لها إلا خشوعا معليا من شأنها ككيان استحال شكلا ومضمونا جزءا منه لا عليه يقول في قصيدة(يدي):

أصبحتِ جزءا من يدي

جزءا من انسيابها

من جوها الماطر

من سحابها[2]

وفي قصيدة(أقدم اعتذاري) يتنازل الشاعر بكل رحابة وود للمرأة نادما عما سببه لها من دمار وعار وعن شره وانهيار واضعا حاله ومآله بين يديها:

فالشعر يا صديقتي منفاي واحتضاري

طهارتي وعاري

ولا أريد مطلقا ان توصمي بعاري

من اجل هذا جئت يا صديقتي

أقدم اعتذاري[3]

(1) م. ن/ 22
(2) م. ن/ 230
(3) م. ن/ 330

وكأن هناك دافعا لا شعوريا يتجه به صوب الاعتراف بالخطأ والإقرار بالذنب وهو القائل: «كانت هناك منطقة في داخلي تريد أن تنفصل عن سلعة الشعر تريد أن تتجاوز الشعر»[1] وليس هذا فحسب؛ بل هو لا يتوانى عن توبيخ ذاته معاتبا جسده وخياله وذكاءه لأنه لم يعرف المرأة على حقيقتها عبر التاريخ الذكوري كله..

وإذا كان يرى نفسه أستاذا ويراها طالبة فانه يظل متيقنا أن هناك رغبة عارمة في داخله تدفعه للاعتذار لها منتقما من خلالها من الفحولة التي أودت به إلى هذه الحال:

اعتذر إليكِ

بالنيابة عن ابن الفارض وجلال الدين الرومي

ومحي الدين بن عربي[2]

وفي قصيدة أخرى نراه يعاتب المرأة القانعة المستسلمة لأنها رضيت أن تتنازل عن وجودها وعرشها لصالح الفحولة لتكون هامشا لا مركزا وحاشية لا متنا:

ماذا فعلت بنفسكِ؟

أيتها الملكة

التي كانت تتحكم بحركة الريح

وسقوط المطر

وطول سنابل القمح

..

(1) م.ن/ 498

(2) م.ن/ 578

أيتها السيدة التي وقع منها صوتها على الأرض

فأصبح شجره

ووقع ظلها على جسدي

فأصبح نافورة ماء[1]

وفي قصيدة(أيتها السيدة التي استقالت من أنوثتها) نجد المرأة كيانا مخاطبا مناديا بـ(أيتها الرصينة/ أيتها السيدة / أيتها المثقفة / أيتها الضائعة) طالبا منها أن تتخلى عن كل ذلك وتعود إلى الأصل لتكون هي المالكة لا المملوكة:

هاجمي أنتِ واقتحمي أنتِ

واخترقي جسدي أنتِ

فليس مهما ان اربح أنا

وليس مهما ما ستكتبه الصحافة

المهم أن تعرف الصحافة أن الامبريالية قد تكون امرأة [2]

وفي قصيدة(حوار مع امرأة على مشارف الأربعين) يخشى على الأنوثة من الضياع لأنها بعكس التاريخ لا تعيد نفسها وما هذه الخشية إلا شعور واع منه بأنها الأصل لا الصورة وهي الريعان لا البلوغ وهي الإمبراطورية التي لا تحدها الحدود وأنها بجسدها تبادر وتقرر فهو المتحكم والسيد والآمر والناهي:

صحيح أن التاريخ يعيد نفسه

ولكن الأنوثة يا سيدتي لا تعيد نفسها أبدا

(1) م. ن/ 601

(2) م. ن/ 674

إنها شرارة لا تقبل النسخ والتكرار

هذا ما كنت اشرحه لك وأنت في السادسة عشرة

يوم كانت الشمس لا تغيب عن ممتلكاتك

وجيوشك تملأ البحر والبر

وجسدك الياسميني يأمر وينهى

ويقول للشيء كن فيكون[1]

ويلقي باللائمة عليها ويعاتبها كيف سمحت لكل ذلك أن يذهب وتخسره..!! محاولا التخفيف من وقع الهزيمة عليها ومرارة السقوط عن عرشها فيخاطبها كذات منكسرة:

أيتها السلطانة التي فقدت سلطانها

ما الذي أستطيع ان أفعله؟

لأحررِكِ من مركبات العظمة الفارغة

..

لأعيد جسدك حليبا كما كان[2]

وهذا الذي ارتاد حياضه نزار قباني ربما كان السبب في أن يهاجم هجوما شرسا حتى عدّ عميلا وخائنا وشهرياريا ونرجسيا وما ذلك إلا لأنه انتهك ثوابت الفحولة واخترق قواعدها وأساسيات مبادئها مدنسا ما قدسته زمنا طويلا..

(1) م. ن/ 675

(2) م. ن/ 676

ومن ذلك ما كتبه د. نديم نعيمة وهو يؤاخذ نزارا قائلا: «لست مبالغا إذا قلت إنني فتشت جادا عن المرأة في شعر نزار قباني فلم أجدها فتشت محاولا أن ألتقي بالمرأة كانسانة حية تعاني كغيرها من الناس مشكلة الحياة والوجود..فكان أن اخطأتها ولقيت مكانها الأنثى كما تبدو لعين الذكر»[1] ويضيف «الا متى يفهم معظم شعرائنا في العالم العربي اننا قد شبعنا من نسائياتهم حتى التخمة متى يفهمون أننا قد انعطمت انوفنا من رائحة اللحم نكاد نختنق لرائحة الغريزة التي تفوح من دواوينهم..ويدّعون انهم يغنون الجمال..مللنا وتكاد تزهق ارواحنا من احلام المراهقين»[2]

وهذا ما جعل قباني يرد على هذه الادعاءات بنص شعري حمل عنوان(إيضاح إلى قراء شعري):

ويقول عني الأغبياء:

أني دخلت إلى مقاصير النساء وما خرجت

ويطالبون بنصب مشنقتي

لأني عن شؤون حبيبتي شعرا كتبت [3]

لكنه يجد أن ذلك الذي اتهموه به سيظل مراده وبغيته وسيناضل في سبيله إلى أن يعم الحب وتختفي الطواغيت والدكتاتوريات.. فالمرأة بالنسبة إليه ليست مجرد قضية يدافع عنها.

إنها نضال في سبيل الحياة والوجود عموما ليعم السلام والمساواة والحرية، بعد أن بدأت نساء العالم منذ نصف القرن الثاني يطالبن بالتحرر لتغدو تباشير «ولادة

(1) الفن والحياة دراسات نقدية في الادب العربي الحديث، نديم نعيمه،دار النهار للنشر، بيروت، 1973/ 130

(2) الاعمال الشعرية الكاملة 1ـ3، نزار قباني/ 134.

(3) م. ن/ 683

المرأة الحرة تلوح في الافق وسيكون بوسعها حين تحصل على حريتها التامة أن تثبت بأنها لا تقل قدرة وابداعا عن الرجال» [1]

وتتحول قصيدة(الحب والبترول) إلى قضية نسوية لتعبر عن الضمير النسائي الجمعي وتتبنى الوعي اللا شعوري في أن المرأة ليست موضوعا للغزل والغناء؛ بل هي ذات تناضل وتكافح في سبيل قضية ولهذا تتواتر الأسئلة بتكرار سؤال متى تفهم؟!!

والرجل سيد وسجان يراها جسدا وهي تراه فارغا ولذلك تتوق إلى التحرر من سجنه ومن ثم ستبدو هذه القصيدة كأنها رسالة إدانة للعقل الذكوري العربي الحاكم الذي ملك القرار وقبل بالمهادنة والتدليس مع الأعداء:

متى يا أيها المتخم؟

متى تفهم؟

باني لست من تهتم

بنارك أو بجناتك

وان كرامتي أكرم[2]

وتظل الحاضنة الفحولية هي التي وضعت المكبلات القانونية والعرفية التي ألجمت حرية النساء وأباحت أن يتحولن إلى سلع وضحايا، فارضة ذلك عليهن قسرا وإلزاما في شكل قوانين ودساتير مجحفة، فنقرأ في قصيدة(جريمة شرف أمام المحاكم العربية):

---

(1) الجنس الاخر، سيمون دي بوفوار/ 324.

(2) الاعمال الشعرية الكاملة 1ـ3، نزار قباني/ 697

إن النساء جميعهن مغامرات والشريعة عندنا ضد الضحية

إن النساء بنصف عقل والشريعة عندنا ضد الضحية

كل القوانين القديمة والحديثة عندنا ضد الضحية(1)

ولن تنقص الشاعر الشجاعة وهو يعلن حبه لها في الحرب والسلم معا كما في قصيدة(ملاحظات في زمن الحب والحرب) والكتابة هي سلاحه في معركته ضد الفحولة التي خاضها نيابة عن حبيبته:

احبكِ أنت

واكتب حبي على كل غمامة

..احبك في زمن العنف

من قال إني أريد السلامة

..

ألاحظتِ

انك صرت خلاصة كل النساء

وصرت الكتابة والأبجدية

..

فهل تعرفين عشيقا

أحبك يوما بهذا القدر؟(2)

---

(1) م.ن/ 741

(2) م.ن/ 803ـ806

ويعاود الشاعر في قصيدة (سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت) التوكيد أنه اتهم وحورب وتعرض للصد والرد:

كنت يا سيدتي في موقع الحب

لهذا لم أكن في المنتصرين

كنت يا سيدتي في جانب الشعر لهذا

صنفوني بورجوازيا صغيرا

وأضافوني إلى قائمة المنحرفين

لم أكن في زمن القبح قبيحا

إنما كنت صديق الياسمين(1)

وما ذلك إلا لأنه اخترق ثوابت الفحولة ووقف بالضد مع ما سعت الحاضنة الشعرية الأبوية إلى ترسيخه بالقوة متطلعة إلى بنائه على المدى وما مقصدية تلك الحاضنة إلا تحجيم او إقصاء دور المرأة عن أن تؤدي دورها الذي ينبغي أن تؤديه لكي لا تغدو تابعة تالية للرجل بل صديقة مساوية له.

ويظل الشاعر يؤمن أن المرأة هي عنوان الخصب والعطاء وهي التي تمنح وتهب وليس غيرها. وهي عنده رمز لكل موجود مؤنث في الحياة معنى كان أم مادة.. فنقرأ في قصيدة (إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار):

إن بيروت هي الأنثى التي

تمنح الخصب وتعطينا الفصولا

(1) م. ن/ 844

وإذا كان حلمه بمدينة تؤسسها دولة الحب لا الحرب أمرا مستحيلا واقعا وحتما فإنه مع ذلك لا يستسلم بل يبقى يتساءل في قصيدة (أنا يا صديقة متعب بعروبتي) قائلا:

هل دولة الحب التي أسستها

سقطت عليَّ وسدت الأبواب؟! [1]

وهكذا يتحول التمرد العشقي الى تمرد سياسي ويكون في التحريض على تحرر الجسد تحريض على تحرر آخر لان الحرية كل متكامل وهي لا تتحقق مجزأة[2] وما كان ذلك ليكون لولا أن الشاعر وهب المرأة حريتها وحاورها ككينونة ذات سيادة جسدية وعقلية معا..

وبالعود على ما تقدم يتضح لنا أن الشاعرية العربية شاعرية فذة إرتادت مختلف مناطق التعبير والبوح واستطاعت أن تضخ فيها طاقات قولية وتمدها بأساليب شعرية متجددة وأصيلة سواء أ كان ذلك داخلا ضمن أسوار الحواضن الثقافية المركزية أم كان خارجا عن ولايتها مغردا خارج سربها..وفي كلا الحالين يظل الشعر أفقا رحبا لا تحدَّه حدود ولا تطاله قيود.

والشاعر كائن حر بجناحين يستعيرهما من مخيلة حية وخصبة وهذا ما ينطبق بالفعل والقول على تجربة نزار قباني الشعرية ليكون اسما مميزا في عالم الشعرية العربية المعاصرة:

(1) م. ن/ 854

(2) ينظر: النار والجوهر دراسات في الشعر/ 120

الفصل الثاني

الجسدنة والشعر

المبحث الأول

إشهار الجسدنة كمعطى مؤنسن في نصوص رسائل لا تقرأ

الجسدنة والهوية الأنثوية/

يشكل الشعر متنفسا للتطلعات والانثيالات الشعورية واللاشعورية وأداته في ذلك المخيلة التي تجسر قنوات التلاقي بين القلب بشهوته والعقل بتساميه وهذا ما يوقظ في النفس جدلية الجسد/ الروح التي يتموضع فيها بعدا الاستغواء والاستعلاء.

وإذا كان فعل القلب جسديا؛ فإن فعل الضمير يظل روحيا وما بينهما ينشب صراع المشاعر التي تأخذ بالذات جيئة وذهابا وتظهر التحولات والتداعيات التي تجعل الجسد فاعلا دلاليا لمدلولات عدة تفرضها علائقية الأنا بالضمير والذات بالموضوع والجسد بالروح والأرض بالسماء والموت بالحياة..الخ

وإحساس الشاعر بجسده موضوعا إنما يحفز ذاته نحو الإبداع لتتكور حول الأنا صوتا لا يناله التهميش وكيانا متعاليا ومنتشيا لا يعرف للصمت شكلا ولا للكبت طريقا لكي تتشكل هويته بأبعادها علوا وشموخا.

وليس في هذا التوصيف النفسي للفاعلية الشعرية وقوع في متاهات النرجسية بل هو الاعتداد الذي تتصالح به الأنا مع نفسها وهو دليل براءة وحجة اتحاد بين روحها وجسدها ومؤشر ارتفاع على الخيبة والإحباط كونها ليست منزوية تعتزل ما حولها اغترابا واستسلاما أنها واثقة من قدرتها على البوح والإفصاح بعيدا عن عدائية الآخرين.

وهي في كونها عازمة على المجابهة إنما تؤكد مشروعية انتهاكها المحظورات وعدم انصياعها للمسموحات وما ذلك إلا لان الرغبة صارت هاجسا يسكن جسدها لتنعطف به من ثم خارج المألوف والمعتاد منتهكة إياه تارة، ومقدسة له أخرى وناقمة على المركز حينا ومتعاطفة مع الهامش أحيانا آخر، منطلقة من نزعة عارمة نحو التحرر والانعتاق لعلها بذلك ترتاد مواطن اللذة والألم أو ربما تستطيع أن تجازف سلبا وإيجابا بمعطيات سوسيوثقافية ثابتة ومعروفة.

وبذلك يتوضح لنا أن توظيف الجسد كموضوع شعري إنما هو إعلان متدارٍ غير

مباشر عن الرغبة في صنع ذات غير مقموعة إذا ما عددنا القمع بتعبير ميشيل فوكو «هو ما يحرم الموضوع من ماديته والذات من قدراتها»[1]

والشعر ما كان ليكون شعرا لولا انه انزياح عن المألوف واجتياز للثابت والمعتاد ومن هنا يصبح الاشتغال على الجسد واحدا من المعطيات الشعرية التي تحول الذات من كيان مرتهن بثوابت المحظور والممنوع إلى كينونة غير مرتهنة أو مقيدة بالمتداول من المسموح والجائز.

ولما كان تاريخ الجسد يستدعي من الذات أن ترى نفسها أولا لكي تستطيع أن تمنح تجربتها الشعرية للآخرين فإنها لا بد أن تتطلع تطلعا إنسانيا فلا يعود الجسد مجرد كيان خاص بالذات الشاعرة وهو ليس نظيرا لمفردة body / البدن أو الجسم لان كليهما رهن بالكيان المادي العضوي بالمفهوم البايولوجي، بل هو كيان إنساني مشاع وبذلك تغدو الجسدنة جزءا أساسيا من علم الاناسة التاريخية التي هي مجال من مجالات الانثروبولوجيا.

والجسد في كل هذه الميادين قابل للسبر والتحليل والكشف والتمحيص وهذا ما يجعل التعاطي مع الجسدنة في الشعر ليس تعاطيا فيزيقيا؛ بل هو تعاط عن رؤية حداثوية ميتافيزيقية ترى الجسد بوصفه كيانا معنويا خاضعا لارتهانات الزمان والمكان وهو وحدة واحدة ليست مجزأة وهو حتى وأن تجزأ يبقى محورا للوجود وهو أيضا معيار من معايير الأنظمة السياسية ومنبع أو مرتع فلسفي للبراغماتية والذارئعية او الاباغوجية بوصفها «منهجية للتحقيق في معنى ليس في معنى جميع الأفكار ولكن فقط في معنى الأفكار التي هي تصورات فكرية..يمكن لبنيتها أن تكون مؤسسة على حجج متعلقة بواقعة موضوعية»[2]

(1) ميشال فوكو المعرفة والسلطة، عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة أولى، 22/ 1994.

(2) سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، طائع الحداوي، المركز الثقافي العربي، الدار

ولقد شكّل الجسد في معتقدات الشعوب البدائية وفي الثقافات الشعبية انعكاسا لعالم كوني غير مرئي يتم عبره التواصل مع خفايا مغيبة والجسد هو أحد الأمور التي تعنى بها السلطة بكل أشكالها وهذا ما جعل ميشيل فوكو يتأثر كثيرا بفلسفة الجسد وعلاقته بالسلطة.

وللجسد علاقات أخرى عديدة منها علاقته باللذة والانتشاء وعلاقته بالاستهلاك في الادبيات الاثنولوجية وعلاقته بالحضارة والتحضر والمدنية وعلاقته بالمقدس والمحرم وعلاقته بالمرض والإبداع.الخ

وما يهمنا في هذا المقام هو الجسد بوصفه معطى أدبيا وليس تاريخيا أو بيولوجيا او اثنولوجيا، فالجسد مكمن مهم من مكامن الابداع الشعري ويتم التعاطي معه من منطلق تجربة الذات مع نفسها ليكون بمثابة القادح الذي يوري جمرة الإلهام.

والسؤال هنا هل يختص ذلك الإبداع بالكينونة الذكورية أو النسائية أو هما معا وما مديات التمثل الجسدي عند كل واحد من هاتين الكينونتين؟

قد لا تغدو الإجابة محصورة بافتراض معين لان أبواب الإجابة تبقى مشرعة على فضاءات من الشمول لا حدود لها ما دامت الغاية هي البوح لا الصمت.

وقد يكون القول بأن الانسياح في متاهة الجسد قد يكون في الأصل أنثويا بناء على رغبة لا شعورية متوارية لقلب الذاكرة الأبوية العتيدة وفي هذا القول اعتراف ضمني بان الجسدنة على مستوى الشعر إنما تنحصر في الإبداع الشعري الذي تكتبه المرأة لا الرجل وان التمرد وأن كان حاضنة من حواضن المؤسسة الشعرية الذكورية إلا انه يبقى تمردا متمركزا لا يتعدى على منظومة الأبوية في الأصل.

وإذا ما تمرد المؤسس المتمركز على ما أسسه، فلن يكون في ذلك انقلاب لأنه

البيضاء، المغرب، طبعة أولى، 2006/ 122

في الأصل هو المركز وهو السلطة ولكن حين يأتي التمرد من ذلك الذي هُمش فعندذاك سيكون لتمرده معنى الانقلاب على المركز والسلطة وعبرهما العرف والمحاكاة كونه يشكل رفضا اشهاريا للتواري والاستلاب والكبت وهذه كلها أدبيات كانت قد شخصتها النظريات النسائية الحديثة التي أرادت انتشال المرأة من التقوقع الاستلابي الذي كانت المؤسسة الأبوية قد أرغمتها على الانصياع له حقبا طويلة فهل يكفي هذا لكي يشرعن للمرأة اتخاذ الجسدنة موضوعا شعريا لها؟.

إن الشرعنة لجسدنة الشعرية الانثوية تتأتى من مشاعية الإبداع وطواعيته للتوليد والتوالد الدينامي بإزاء الجدليات الإشكالية غير المحسومة التي تنطلق حتما لا فرضا من أساس مرجعي ثقافي ويتم العمل بها شعريا ليكون الجسد مصدرا للقوة والثقة والعنفوان بدلا من أن يكون مستكينا خاضعا للاستلاب والتشظي والاستعباد.

وهذا ما جعل ميشيل فوكو يرى في ذلك إرادة المعرفة «لأن الجسد هو موطن الاستثمار وحلبة الصراع وموقع المفاعيل المتكاثرة إنه غارق مباشرة في ميدان سياسي.. والجسد لا يصبح قوة نافعة إلا إذا كان في نفس الآن جسدا منتجا وجسدا خاضعا» (1)

وللجسد الأنثوي أن يتخذ وسائله المشروعة لتحقيق ذلك كله وإحدى تلك الوسائل هي الإغراء إذ تخرق إغراءات الجسد المحظور وتستبيح الممنوع وتطيح بالمستور والمتداري كاشفة عن أسرار غائرة في غياهب المجهول ولما كان الجسد هو المستوى الذي تحقق فيه الأنا اللذة والانتشاء فإنه بذلك سيتجاوز الضمير الذي يتحدد عمله في مستوى يجعل الأنا خاضعة لأوامره ونواهيه متدارية في الخفاء منزوية مستكينة عن الظهور والتجسد.

وتعد الغواية وسيلة أخرى للجسد إذ ظل عبر تاريخه الطويل بؤرة الإغواء التي بها تمتلك الأنا زمام المبادرة ليكون الجسد صريع ماديته وإطارا تاريخيا لجنسانيته.

(1) ميشال فوكو المعرفة والسلطة/ 87

والجسدنة الانثوية بمعناها الكلي لا تتقولب الا في اطار من الثقافة والتاريخ وهي في الشعر تصبح نصا تخييليا تستمد منه الذات الشاعرة إيحاءاتها الرمزية جاعلة منه المرآة العاكسة لدواخلها وما فيها من فورة عاطفية أو حسية.

وفي نصوص(رسائل لا تقرأ) [1] لابتسام إبراهيم نلمح حضورا طاغيا للجسدنة الانثوية إجمالا وتفصيلا وما ذلك الا لكون الذات قد راهنت على الجسد موضعا شعريا وقد اتخذته أداة تتموضع في داخلها كل الموضوعات الأخرى وإطارا عاما لعلاقات وصور ودلالات ومرآة ذاتية للأنا في توحدها وتشظيها وفي تلذذها وآلامها.

وإذا كان الجسد مصدر الضعف والميوعة؛ فانه أيضا مؤئل اقتناص لحظات القوة والتمنع وهو بكله واجزائه فتنة يكمن خلفها احتشام وهو قوة يختفي وراءها ضعف وادراك واعٍ وتصد ومواجهة يتلبسها نزوع نحو التسليم والطاعة، وما ذلك إلا لكون الجسد الانثوي يحاول التغلب على القهر والاذلال وإزاحة حالة اللامبالاة والتهميش.

وهذا ما نجده في أغلب نصوص ابتسام إبراهيم الشعرية والنثرية فالجسد ثيمة كتابية تحمل إمارات التحرر من الآخر إعلانا للهوية ونزوعا للتحرر باتجاه فتح آفاق من الدلالات المكثفة بعيدا عن الانزواء والصمت.

والشاعرة باستحضارها مكونات الجسد الانثوي بذهنية تخييلية إنما ارادت جعل قصيدتها ايقونة مجسدنة لا تكتمل حضوريا الا بتشظي الاخر غيابيا وكأنها تستعيد ما فعلته الانثى وهي تؤسس للمعرفة البشرية الاولى مما عبرت عنه مختلف الادبيات الانسانية عبر التاريخ بدءا من كلكامش الذي ما كان له أن يبلغ المعرفة لولا صاحبة

(1) ينظر: رسائل لا تقرأ نصوص شعر نثر، ابتسام إبراهيم، دار ومكتبة عدنان، طبعة أولى، 2014 والشاعرة عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق وعضو رابطة الادباء العرب صدر لها مجموعة شعرية بعنوان بعض نبضي عام 2010 ورفيف الثريا مجموعة مشتركة 2012.

الحانة سيدوري لتؤكد أن الأصل هو الانثى وأنها هي المركز الذي تم تهميشه وهي أيضا الواضح والموضوع.

وبذلك تدلل علاماتية الجسد في نصوص(رسائل لا تقرأ) على النزعة الانثوية للذات المعلنة عن نفسها بوصفها جزءا وكلا وانها معطى جنساني يندرج في اطار علاقة الانا بالاخر في ظل ايديولوجية كونية مهيمنة تتسلط فيها المرأة متلبسة الاخر ومغيبة له ككيان مكبوت منقسم ومتشظ.

وهذا ما يجعلها تتجاوز فرضية أن المرأة حين تكتب فإنها لا تغادر الآخر؛ بل تظل تابعا منقادا لا قائدا ضمن منظومة فحولية عريقة وهذا ما تمردت عليه ابتسام إبراهيم حين جعلت نصوصها تغادر منطقة الإتباع وتعلن انفصامها عن تلك المنظومة لكي تكون هي لا هو وهذا الحدس الأنثوي إنما «يرتبط بالموضوع المتعالي بوصفه موضوعا خارجيا»[1] مما منحها الحصانة من الاستلاب الذاتي وأعطاها مساحة من الهيمنة بإرادة ووعي..

وهي تدرك أن لا بد للأنثى أن تنقلب على استلابها وترفض اضطهاد كيانها لتعلن كينونة هويتها كأصل لها المركز وبيدها القرار وهو ما تنادي به النظريات النسائية الحداثية كنظرية الجندر والجنوسة ونظرية إبداع الأنثى التي «تفترض أن الكاتبات يعشن في حالة غضب ضد الأبوية وهذا الغضب هو الذي يخلق الأنموذج الأنثوي للكتابة»[2]

فجاءت نصوص المجموعة موضع البحث ممهورة بالكبرياء والتسامي بأنساق معلنة لا تتضاد مع أختها المغيبة ولها علاقات حضورية قادرة على «انتهاك قدسية الجسد الذي يمارس تحت ضغوط سياسية اجتماعية ثقافية»[3]

(1) سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل/ 104.

(2) تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي،د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، طبعة أولى، 2011/ 50.

(3) أسرار الكتابة الإبداعية عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدد، إعداد وتقديم ومشاركة الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، طبعة أولى، 2008/ 21

تمثيلات الجسدنة في نصوص رسائل لا تقرأ/

للجسد بالمفهوم الانثربولوجي علاقة تمثيل نسقي تنقلب في نصوص(رسائل لا تقرأ)على الثقافة الأبوية عبر رفضها أن يكون الجسد نصا مغلقا بل هو نص مفتوح صوب هوية تشكل مركز الديمومة والوجود.

ولقد بدا اختيار الشاعرة للكتابة المجسدنة واضحا من العنوان الرئيس الذي انزاحت فيه عن أن تكون الرسالة مجرد وسيلة كتابية وظيفتها توصيل فكرة مقروءة تدرك بحاسة جسدية هي الإبصار بل الرسالة عندها لها وظيفة أخرى يدركها الجسد بحواس أخرى فيزيقية غير البصر أو بحاسة سادسة غير فيزيقية وهذا أول إعلان تضادي تشهره الذات بوعي جسدي نسائي جمعي مضاد للعبودية فهي تعي أن جسدها يحتج على كل مظاهر التسليم والاقتناع كما أنه يعترض على كل ما يضاد حيويتها وديمومتها وتجددها من منطلق يرى اللغة تتألف «من الدلائل أو الرموز.. التي ندرك بها الوجود في موضوعات تجربتنا وتعبر أحيانا عن انفعالات لما تكون في حالة إدراك»[1]

وكان اختيار الشكل الشعري والشكل النثري ممثلين بقصيدة النثر والومضة والنص المفتوح والأقصوصة واحدا من المؤشرات المعضدة لدلالة العنوان. والغاية توكيد ما راهنت الذات الشاعرة عليه من أنها عبارة عن(أنا) متصالحة مع نفسها تداعيا وانثيالا وهي إذ تنادي أو تتساءل أو تبوح أو تتوجع؛ فإن بغيتها تبقى صنع عالم بسيط ليس فيه تعقيد أو ارتباك أو توتر أو تصارع أو مراوغة.

ويطالعنا أول نص للمجموعة الشعرية بعنوان(علمتُ الآن) بمظهرية أنثوية مجسدنة وهي حاضرة بلفظتي(شفتي/ لغتي) باثة كمية من البوح معلنة امتلاكها المعرفة بتكرارية (علمتُ):

(1) سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل/ 139.

علمت الآن

أن لمغيب الشمس في شفتي

ألف أمنية تتوارى

ولحضور الأمس في لغتي

مليون حرف يحتضر [1]

وتتجسر بين الشفة في دلالاتها على اللذة والفرح وبين الدمع في دلالاته على الوجع والحزن فضاءاتٌ من المعرفة داخل الكيان الجسدي المؤنث لتستبق أحاسيسها معلنة أنها هنا:

سأكتب

بدمعة شقية كل الحقائق

...

كل ابتسامة حزن

لاحت في كياني [2]

وتحضر في نص (سميتكَ قابيل) الأجزاء الجسدية القلب / الذاكرة / الرأس لتبوح للمخاطب الآخر بأفكار تمثلت شاخصة في وجهها:

أغنياتك تتدفق في قلبي

وعلى رصيف الذاكرة نيران

تندلع في رأسي [3]

(1) رسائل لا تقرأ/ 5.
(2) م.ن/ 6
(3) م.ن/ 7

وبدلا من أن يؤدي هذا البوح من الأنا إلى الآخر تلاقيا فانه أنتج عكس ذلك تشظيا في الأجزاء الجسدية(الذاكرة والوجه والقلب والأجفان)

أخالك تعبث بأفكاري [1]

ليغدو الجسد معطلا في خانة النسيان تستعيده الذاكرة كمرآة لا كأصل وهذا إقرار أن لا مجال لينتشي الجسد بكينونته وهو متصالح مع الآخر بل لا بد من أن ينتفض على هذا التصالح ويعلن انعتاقه منه وبدون ذلك لن يكون هناك فضاء أنثوي خالص.

لتصبح الكتابة معبرة عن وعي المرأة التي لا تتخندق في إطار نسق ذكوري بل هي تتمظهر في إطار يندمج فيه الكلام بالبوح والكتابة بالقراءة والتشظي بالالتحام:

وتبجحت كبرياء على مسرح وجهي

فتشظى

أفٍ لها من ذاكرة لا تحتوي غير اسمك[2]

وإذ ترى الذات في مرآة نفسها الآخر جزءا منها فإنها ستقبع في ظلها ككيان ممسوخ رضي أن يكون تابعا للاخر ولهذا تنتفض لتنعتق من هذا الاستلاب معلنة انها كينونة لها ملامحها الخاصة:

ملامحي التي أضعتها فيك

ما زلت اذكر بعضها

ما زلت اذكر وجهي انعكاسا عند كل المرايا

ما زلت اذكر أجفاني

(1) م.ن/ 8

(2) م.ن/ 8

في أية زاوية معقدة تختبئ

سميتك قابيل فمات هابيل في لغتي

وتشكلت أنواتي(1)

وحرص الذات على رؤية حقيقة هويتها تجعلها تمعن النظر في مرآة وجهها لكي ترى ما خفي عن ناظريها فيهولها هذا الاستلاب:

لي أم لوجهي الذي أنعتق مني؟

وان لي جسدا ما حظي بالآهات قط

...

لا يعرفون أني اخسر معركتي دائما

فليس عندي من أسلحة سوى ضميري

أما وجهي فقد دعكته الدنيا براحتيها

وجلدي حانة لبقايا الاختناق (2)

وإذا كان الجسد في نص (سأقول) هو الآهات والخسارة والاختناق فإنه في نص(ابحث فيك) هو الوجع والضجر والاحتضار لهذا لا يكون أمامها إلا جسدها ليعيد لها توازنها ويحقق التئام أجزائها التي تشظت عائدة بها إلى دائرة الأنا المتوحدة الواثقة فتجد ما تبحث عنه:

ابحث فيك عن وجعي

..

(1) م.ن/ 8.
(2) م.ن/ 11

سندسا ارتديه لأخفي ضجري

..

لكن زوايا أل..هم والآخرون

أطبقت جفنيها فوق هامتي

أنا وقلبي وبقايا ابتسامات الصباح

تحتضر ولكن ببطء [1]

إن هذا الانكفاء نحو الذات المؤنثة إنما تم بفعل الجسد ليكون البؤبؤ والحنجرة هما بوابة الانتصار على كل ما هو مؤسلب:

والباقيات يتراقصن داخل بؤبؤ عيني

كمن سمع أغنيات العيد لأول مرة

أنا وذكرياتي وصوت الكبرياء في حنجرتي

لم نعرف الهزيمة قط إلا معك [2]

ويبقى الوجه في نص(أشياء اعرفها) هو الجزء الجسدي المحبب الذي به تبدي الذات امتعاضها وشكوكها بإزاء الآخر وفي الوقت نفسه تعلن أنها واثقة من كينونتها:

اعرف أن في وجهي أشياء تشبهك

..

واعرف أن حضورك في الليل

(1) م.ن/ 15

(2) م.ن/ 16

جعلني أضيع وجهك في زحمة أفكاري..

وأسعرّها في دمي [1]

وتشكل الأقدام والأضلاع والأصابع التوابع الجسدية في لوحة تحتل الذات فيها المركز وتتسيد فارضة وجودها مزيحة الآخر عن طريقها:

اعرف أن الحزن كان منذ حبت الأرض على أقدامي

رفيقا دبقا انتشر في أصابعي

وأنت.. لست متهما باحتضانه أضلعي

ربما..ومنذ عقود

لم تكن قضيتي عن الحب عاددلة [2]

ومن الحنجرة والمقلة والذاكرة تتشكل لوحة الحضور الجسدي المؤنث ففي نص(شيء يقلق الذاكرة) نقرأ:

يرقص في حنجرتي صوت المساء

..

لئلا ينطفئ في مقلتي النعاس

ويشتعل في ذاكرتي الدوار[3]

وقد لا يحضر الجسد ككل واحد إنما يحضر بأجزائه، فالشفة تمثل في نص (وقت مثل هذا) بوابة الانفراج من التأزم النفسي كما تحضر الأظافر واليد لتعزز كينونة الأنا:

(1) م.ن/ 17

(2) م.ن/ 18 إن الحزن (كذا في النص) حبو الارض(كذا في النص)

(3) م.ن/ 19

وفاض على شفتي عطش الانتظار

وأظافري تفكر بالترجل من يدها كي لا تغرق [1]

وهذه الأنا في نص(شوق) جدار منيع يحقق الغلبة بالجسد الذي اجتمعت أجزاؤه(القبضة والرأس والضحكة والفم والذاكرة والقلب والأقدام والصدر) لتحقق له الانتصار:

أحاول أن ارسم لشفتي فضاء لا يبتلع الورد

..

أحاول أن استدرج ما بقي في قبضتي من ضحكات

..

كم مرة أردت أن تستدير في رأسي

..

معقودة في فمي القصائد

عند المنعطف الأوحد شاخت ذاكرتي

..

عمرت قلبي برذاذ الحرب

وأشبعت جوع أقدامي بالخطوات إليك

..

لكنه تبرعم واخضر في صدري الوريد [2]

(1) م.ن/ 28

(2) م.ن/ 31ـ32

وما ذلك الإيغال في ذاكرة الجسد والإمعان في الانوية إلا دليل بوح على أن الآخر قد خيّب ظنها ووأد مساعيها في الاتحاد ولهذا انكفأت تستعيد كينونتها وتثبت وجودها كما في نص (جرح):

حدثتني عن أمنيات تغادر الجسد

وتتكور تحت أنقاض إصبعي لتتفجر

بقايا كلمات تحاصر الورق [1]

وتتكرر جملة أنا اقرأ عشر مرات في نص(أنا اقرأ) من مجموع 29 جملة شعرية مؤكدة الحضور الجسدي الأنثوي بالرأس والأنامل والرحم والعين والجلد والوجه:

أنا اقرأ وشرفتا رأسي تترقبان طريقين

..

سأقرأ حتى تتقيأ العين في أهدابها

حتى تضجر أناملي من حمل القلم

وتلد لي وجها من رحم الأقنعة[2]

وتتداعى الأجزاء الجسدية(الأجفان والأصابع والكف والفم والذاكرة) لتغدو كلا واحدا تتمرأى عبرَ الأنا ذاتا بكينونة ملتئمة ومتصالحة كما في نص(المساء):

وتدخل في جفني أقاليم لبلد مفكك

حين يأتي المساء

(1) م.ن/ 33
(2) م.ن/ 36_37

تحنُّ إلى أصابعي فناجين قهوتي

وتغني في كفي حوافر الدخان

حين يأتي المساء

تنام في قصائدي قبائل الغياب

فتستفيق جيوشا تتصارع على فمي

ظلي الذي تمزق في المرايا أعادته الذاكرة [1]

وتظل الذات جسدا مرهقا بالضجيج والموت كما في نص متعبة[2] والوطن هو مصدر تعاسة الذات التي كادت بلوعتها أن تحرق جسدها بالمآسي:

وصبَّ على ما تبقى من جسدي

كل بترول الماسي ثم احرقه [3]

وتتكرر مفردات اليد والأصابع في نص(عاصفة) في دلالة على إنهما يشكلان المركز من الجسد الأنثوي وعليهما تقع مسؤولية المغامرة:

انتزعت الريح الورقة من يدي

..

بين أطراف أصابعي

...

تعلم كيف تكون طيرا بين يدي [4]

(1) م.ن/ 38 في النص فتسفيق (كذا)
(2) ينظر: م.ن/ 39
(3) م.ن/ 42
(4) م.ن/ 49

وقد لا يحضر الجسد المؤنث ككل مكتمل ومجمل؛ بل تحضر أجزاؤه لتعزز الشعور بالالتئام والاتحاد والاندماج والغاية من وراء هذه الكتابة المجسدنة تدعيم ثقة الذات بكينونتها وتوكيد إحساسها بالانتشاء كهوية محددة ذات ملامح شاخصة كما في نص(بيني وبين الشاعر القروي):

شيء زرع السلام في ضميري

وحرب الكلمات مستعرة في عقلي

قلبي الذي تدفق الشعر منه مذ كنت يافعا

سألني عن معنى التقاطع في يدي

داخل أروقة أصابعي

..

أني صعدت إلى مجدي على جبل

مما تهدم من روحي ومن جسدي [1]

وهذا ما يضخم إحساس الذات بكينونتها فترى الوجود انعكاسا لها كما في نص (رسالة عرفان)[2]، وقد تجد في ذاتيتها غيرية فيتعالى إحساسها الجمعي في نص (خطوة):

أكثر أمانة حين افتح أسرار قلبي للمتشردين

أكثر رقة عند ملامستها أوتار عمري [3]

(1) م.ن/ 51ـ52

(2) م.ن/ 53

(3) م.ن/ 55

ولان «الهوية ليست سوى شعور بالانتماء أو التماهي في جماعة خيالية متصورة من لدن ذات لواقعها الاجتماعي والثقافي»[1] لذلك يؤدي وعيها بالآخرين إلى أن تعي مسؤوليتها تجاههم فتخاطبهم كراعية لهم بنبضها وقلبها وأوردتها(وكل نبض في دمعتي شهقات للعاشقين / لكم محبة تتجول في أوردتي / بغداد دمع ضل(كذا) يرتجف بين مقلتي/ اصرخ في أعماق ذاتي السجن أحب إلي/ عصفت في مقلتي أضغاث المجرات) [2]

وتبعث رسائلها الانثوية العاجة بالتضحية في سبيل المجموع والمحملة بالهم الوطني والمعبرة عن معاناة الجائعين والمستلبين والمقموعين مغادرة دائرة الأنا الفردية إلى دائرة أوسع هي دائرة المجموع وذلك في نص(رسائل أنثى):

تعرت روحي من كل القيم الانثوية

وباعت أشياءها الجميلة في سوق الضياع

لتشتري بدلا عنها خبزا يابسا

يخفف وطأة الجوع [3]

و«الهوية إذا كانت إحساس الأنا بالانتماء سواء كان هذا الأنا فرديا أو جمعيا؛ فانه لا يتحدد إلا بالآخر»[4] لذلك فان تأزمها يزداد حين تجد هذا الآخر مجرد حلم ليس لتحققه مجال ولهذا يخيب سعيها في تمثيل الآخرين وتتنكر لدورها الاجتماعي الواقعي عائدة إلى الانكفاء في جسدها (المقلة والأنامل) ليتحول البوح حلما مستحيل التحقق كما في نص(لو كان حلما):

---

(1) بول ريكور الهوية والسرد، حاتم الورفلي، مؤسسة مصطفى قانصو للطباعة، تونس، 2009/ 41

(2) ينظر: رسائل لا تقرأ/ 56ـ61

(3) م.ن/ 63 أشيائها (كذا في النص)

(4) بول ريكور الهوية والسرد/ 26

لو كان حلما لرسمتك من فيض أناملي وردة

وزرعتك في مقلتي ابتسامة شوق[1]

ومثلما كان الآخر/ الرجل حائلا دون أداء وظيفتها المجتمعية كذلك قد يكون الآخر / المرأة في نص (هن)[2] عائقا أيضا أمام تطلعاتها في تمثيل المجموع فتخشى على جسدها رأسها وعقلها اللذين صار الإيقاع بهما جائزة[3]

وتدخل ابتسام إبراهيم في النصوص النثرية (فراشات والناس أمثالي ومكتبة والغاوون ورسالة شوق وبعد أن تركت الشعر وورقة ومشكلة واعتراف ووديعة والثانية عشرة إلا برهة وحديث النساء والغد) منطقة القصة القصيرة والخاطرة والومضة والأقصوصة.

لتجعل الجسد بأجزائه (الشفة والعقل واليد والوجه والعنق والجبين والجمجمة والفم والقلب والعين والجلد والأصابع والكاحل والأقـدام والهامة والوجنة والحضن والحنجرة والأظافر والأوردة) ما يشبه اللوحة التي هي بمجموع أجزائها تشكل وحدة عضوية لكيان أنثوي يتمرأى محاولا أن يطول امتلاك الهوية الخاصة لكن الذات ما تنفك تصطدم بالجراح التي تعيق تقدمها فتتحدى كل ذلك ماضية صوب هدفها لعلها تصل فتقول في آخر نص من المجموعة حمل عنوان(الغد):

أنا تركت الناي عن بوابة الطعنات

ليعزف على مهل وتسلقت جرحي كي أصل إليك

ها قد وصلت واستقرت بي أوردة ظننتها نازفة

(1) رسائل لا تقرأ/ 64.

(2) ينظر: م.ن/ 65

(3) ينظر: م.ن/ 67نص جائزة.

وحسبتها تفشي للدروب أسراري

لكنها تبرعمت وضمت بين خفقانها اخضراري

وصلت للتو ولم يعد يشاغلني أي حلم[1]

ختاما.. فإن موضوعة الجسدنة في نصوص (رسائل لا تقرأ) قد تم التعامل معها بوصفها دليلا سيميائيا على علاقة وجودية بين الذات والموضوع وقد فرض ذلك إنتاجا دلائليا تمحورت فيه الذات فاعلا يُستدل به على كون الشيء هو نفسه.

(1) م.ن/ 88

المبحث الثاني

شعرية الجسدنة في قصيدة النثر اللوحة
بين التعطيل والمخاتلة في نصوص
(جسد في مقهى شرقي)

قصيدة النثر جنس أدبي أُعلنت ولادته منذ عقود وأصبح اليوم جنسا لا يجاري تمييزا وشيوعا بسبب ما يحفل به من طاقات إبداعية تشتغل على المستوى الدلالي متجاوزة صوتية قصيدة العمود وتناسقية قصيدة التفعيلة.

وما استطالة النص وامتداده في شكل قصيدة نثر مطولة إلا نمط شعري يشكل ظاهرة في الآونة الأخيرة عند شعراء قصيدة النثر يمكن أن نطلق عليه (قصيدة النثر اللوحة) التي تستمد من الواقع دلالاتها وتمتاح من الانزياح شاعريتها وتكون سمتها الأساس النزعة البودليرية في التواشج بين المألوف وغير المألوف لتغدو القصيدة لوحة رمزية ذات ألوان وأبعاد تمتد طولا وتتسع مدى بلا فواصل عنوانية، وهذا ما يمنح منظورها عمقا شاقوليا في النفس ويعطيه غورا أفقيا في الواقع.

وإذا أضفنا إلى ذلك سمة التضاد الثنائي التي تقوم بدور مركزي في تشكيل أسلوبية الطرح فعند ذاك ستتوكد لنا ملامح البناء الفني والموضوعي لقصيدة النثر اللوحة هذا البناء الذي ما أن يتجمع حتى يتشتت دلاليا أو بالعكس ما أن يتشتت رؤيويا حتى يتجمع دلاليا مجددا.

والمعتاد في قصيدة النثر اللوحة احتوائية المضمون فيها تحت عنوان واحد رئيس لتمتد في فضاء المعاني اللامتطابقة والألفاظ المتضادة على شكل سطور لا ينتظمها تشكيل كتابي-محدد لتكون عبارة عن مجموعة مقاطع نصية تجتمع فيها مختلف الأجناس الأدبية كالأقصوصة والخاطرة والسيرة والمذكرات والحوار والمشهد ويكون في محصلة اجتماعها معا لوحة حياتية جمالية مصوغة شعرا والبغية من وراء ذلك هي إعلان التمرد واعتزام التفكيك ومداراة الهموم والتحرر السريالي من الوجود.

وتناظر قصيدة النثر اللوحة الوجود والعدم لأجل إدراك العالم المرئي وما فيه

من القوى المتخيلة والخفية و «الشاعر حين يعبر عن شخصيته الخاصة ومصادماته وشكوكه وفرضياته المتناقضة فهو يعبر عن الروح الحديثة في كل تعقيداتها»[1]....

وتندرج نصوص(جسد في مقهى شرقي)[2] للشاعر زهير بهنام بردى في إطار قصيدة النثر اللوحة كمطولة ممتدة ذات ملامح بودليرية تجعل من اللاشيء شيئا طافحة بطاقات دلالية هائلة تتخذ من ثيمة الجسد مرتعا لاشتغالاتها لا بالوصف المكاني المادي والتجسد الواقعي؛ بل بالهيام الروحي الذي يتجاوز حيز الوجود أولا وبالرفض لأي انشداد واقعي لأجل الانعتاق في العدم آخرا.

ولعل أولى السمات البودليرية في قصيدة النثر اللوحة لدى زهير بهنام هي التمرد على الجسد/ النص (الجسدنة)عبر فتح فضاءات من الامتداد النصي حيث لا فواصل بين نص ونص ولا عنوانات عتباتية جانبية.

وبعكس ما هو معتاد في نصوص قصائد النثر التي تكون منفصلة بعضها عن بعض بمتون وعنوانات فرعية؛ فإن نصوص المجموعة موضع الرصد تبدو كمتن واحد حسب وهذا ما يجعل الفضاء الكتابي بمثابة لوحة منفتحة على النصوص كلها دامجة بعضها ببعض لتكون سلسلة متوالدة ومنضوية تحت عنوان رئيس واحد.

ولا تعدو نصوص قصيدة النثر اللوحة أن تكون ذات نزعة ملحمية إلا بتعارض الضدين المكان والمكين ومن هذا التعارض يتولد صراع فكري ينعكس نصيا على المستوى الشعري-لفظا وتصويرا لتغدو القصيدة وكأنها أقصوصة تحكي معاناة جسد لا يَعرِف لنهايته قرارا ولذلك يمتد به الإحساس المتوقد شاعرية إلى ما لا حدود كنهايات تنفتح على اللانتهاء:

---

(1) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة د.زهير مجيد مغامس، مراجعة د. علي جواد الطاهر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1993 / 71_72

(2) جسد في مقهى شرقي شعر، زهير بهنام بردى، دار أمل الجديدة، سوريا، طبعة أولى، 2016.

موسيقى تنظر للمستمعين وهم يتكسرون مثل خبز رقاق والشموع تموع من سخونة التماثيل التوابيت فارغة لان الموتى يغتسلون في دبق المرايا جفون تحتاج إلى دمع ذهبت بها إلى ماء ميت النواقيس لا ترن تفكر أين ذهب من يدقها؟[1]

وتكون الجسدنة هي المهيمنة الدلالية التي تتجه صوب الانزياح في آفاق من التأويل توظف كل تفاصيل الجسد وأجزائه(العين واليد والنهد والأصابع والشفة والرأس والخصر والفم) توظيفا دلاليا.

وتتجسد في الاستهلال الذي تفتتح به النصوص مفارقة التضاد الدلالي سببا ومسببا(ابحث عن الألم كي أستطيع أن أبكي)، وما بين الألم والبكاء والبحث والاستطاعة تتأطر أبعاد الجسد نصيا لتتشكل منه لوحة ممتدة أفقيا مهيمنة على المستوى الكتابي للنصوص، حافرة عموديا في العمق الزماني لتكون جذورها غائرة في التاريخ من آدم ويوسف إلى راهنية الحاضر.

وما بين هذين التجسدين التجسد المكاني بمعطياته المادية والتجسد الزماني باعتباراته التجريدية اللامادية تتشكل فاعلية الجسد الأسلوبية كمهيمنة طاغية على البناء الفني وفي صيغة تضادات معنوية(البصر/ العمى واليباس/ الريحان والستر/ العري والفحولة / الأنوثة والجزء/ الكل والحياة/ الموت)

وسيتمثل هذا الجسد في كيانين احدهما الذات بوصفها الجسد المذكر الفاعل والناطق الذي تكون لهُ المبادرة تلفظا ووصفا وحيزا والكيان الآخر هو الموضوع بوصفه الجسد المؤنث الذي هو المحتوى الموصوف والكيان المخاطب كمتلقٍ سماعي ومفعول منطوق.

وإذا كانت سلبية الجسد المذكر تتمثل في الدلالات المتضادة بلا كينونة نابضة

---

(1) م. ن/ 78

كونه صار ميتا فإن الجسد المؤنث عادة ما تتجسد فيه دلالات الحضور الواثق والحي ليغدو وجوده كثنائية متضادة أمراً لازما جنبا إلى جنب الجسد المذكر بما يطبع روحه بالايجابية التي فيها دلالات النماء والتجدد والخصب:

والآن أنتِ أكثر ابتسامة من عشاء أمس أخير وحدك

النقيض في نصك تتوهج خارج سلالة الكلام وكزيتونة الظلام

أنتِ أكثر شبقا من حفنات شفاه تتبخترين بقامتك البليغة

الكبرى تمضين إليَّ وأصغي إلى غنجك النافر

أعيشك في رجفة روح[1]

وقد يتحول حضور صوت الذات / الجسد المذكر في النصوص إلى غياب في الموضوع/ الجسد المؤنث وهذا ما يجعل الذات متماهية في الموضوع الذي هو كيان أنثوي:

لم أرَ سوى سرير واحد ينام خريره الأملس بقلق كان عليَّ

ان أقول شيئا بمعنى الموسيقى لكي تكون العبارة جميلة ويتحرر السرير من إيقاع الجسد

وكان علي قبل ان ادخل غرفتها ناقرا كل يوم صفحة

صفحة من تراب قديم وعين زرقاء تشبه عيونا مغمضة فوق

عتبة الباب وابدأ بذكورة الألف في بيت الضوء واختم أنوثة

الياء في شهوة الليل.[2]

(1) م. ن/ 38

(2) م. ن/ 97

ولان الجسد المذكر خائب وضائع ومنهار لذلك لا يكون وصفه إلا كشكل مؤسلب كأفعى ونار وعري وموت وكعمى ويباس وسواد وأنين وضجيج وعزلة وارتعاش:

أتعرى خلفها من سخونة مشهد خروج الميت الذي هو أنا واكرر الخروج إلى نصوصي عاريا [1]

ولن يكون للجسد المغلوب بد من الهروب إلى العدم لعله يجد مبتغاه أو يعثر على ما ضاع منه:

دحرجت جسدي إلي بإهمال وخرجت من نفسي تحت رذاذ خيوط مثيرة من ثيابي وتسحب نفسها من جثة جنوني الملقاة فوق رصيف يشمئز من ماء يسمعني» [2]

وهو يحفر في الثنايا الملتوية للجسد لعله يجد مهربا لجسده الذي أمسى مجرد أوحال تتلاشى في كيان الأنثى:

كأني كلما اذهب إلى مكان ان الجهات كلها نساء..وأنا نفسي كل مساء اصعد بالتراب إلى أنوثة كلامي/ ويتعثر الهواء بالوقت ولي النار ذكورتها الماء[3]

ويؤدي المكان في قصيدة النثر اللوحة دورا رئيسا فهو يطارد الجسد المذكر ويضيّق عليه الفضاء حتى يصبح الوجود عدوا له ومن ثم لا يكون أمامه إلا ان يتلاشى في حيز اللافضاء على هيأة مزخرفة بانزياح على أشكال:

لأنني جئت وعلى قيد الحياة بوضوح غبار اصعد للأسفل عابرا هواء نحيلا يدور في قلبي../ واكشف عن عزلتي وأنا قيد موت في بئر يخيط كل يوم أنفاسي [4]

(1) م. ن/ 19
(2) م. ن/ 22
(3) م. ن/ 23
(4) م. ن/ 8

ولما كان الجسد بلا فاعلية واضحة أو خفية فيكون في تحرره ضياعه أيضا لذلك يظل مقيدا وليس أمامه من مفر إلا إلى الجسد الأنثوي فيتوق إليه..

وتستطيل القصيدة عبر تضاد الدلالات على شاكلة لوحة حياتية ترسم الوجود طافحا بالهم فتتعالى الأسئلة بإزاء الحياة بوصفها ولادة والموت بوصفه خواءً.

ويظل الرسم للجملة الشعرية أساس بناء النصوص التي تتعامل مع المرئيات تعاملا حسيا بما يجعل الكتابة مرسومة صورا لا مجرد ألفاظ أو كلمات فيتماهى الرسم بالكتابة ويكون في تجسد المكتوب فناء الكاتب..

بمعنى أن الجسد بوصفه كاتبا سيغدو مكتوبا وتعمل الكتابة من ثم على الانتقال بالجسد من صيغة مادية إلى صيغة تجريدية على شكل توجه سريالي يحيل قصيدة النثر اللوحة إلى تشكيل زخرفي كلامي له معطى ذاتي لكنه في الوقت نفسه معطى موضوعي:

اهرب من كلمات تتعرى خلفي ولا افهمها ستارة حمراء تبيض لي أحلاما سوداء(1)

وتتساءل الذات المتشظية في الزمان الضائعة في المكان متبرمة من واقع مزدرٍ ومن وضع أخذه اليأس فما عاد يسر وليس بمقدور الذات أن تنتشل نفسها من ذلك الواقع المتلبد بالسوء والعجز ولذلك يتعطل الجسد:

تهرأ جسدي من عدد النساء السعيدات بطائره الجميل

فوضعته في متحف المدينة على شكل مسمار(2)

وما تهرؤ الذات من الجسد إلا تعبير عن تبرم علني ليس له من متنفس إلا بالكلام

---

(1) م.ن/ 7

(2) م.ن/ 102

الذي يتيح البوح تشفيا بهذا الجسد ولوماً له على تعطله. الأمر الذي يجعل منه ظلا وكأنه ليس هو:

اليوم حين رجعت من المقبرة فوق تل الخراب ضجرا قررت

ان لا اكلم أحدا لم أكن كئيبا كنت مرتبكا من حماقة

ظل يمشي خلفي

أصغي إليه يكلمني ادخل غرفتي لا افرق بيني وبينه لأنه

يشبهني كثيرا مرات يقوم قبلي أدير التلفزيون أراه في عمق

المشهد[1]

ومع أن الجسد قد غدا كلاما لكنه ما زال يخذل صاحبه فلا يترك له حيزا يشغله في الوجود ليظل معلقا بين الوجود واللاوجود:

وأدق الباب على الكلام وضريحي بيدي أسير به على الأرض واسقيه موت الذين يمرون قرب دهشته[2]

ولأن الرؤية الشعرية لا تكتمل ما لم ترسم الذات الشاعرة أبعادها وتحدد لها أطرها التي تتحرك فيها جيئة وذهابا، لذلك تتجلى تلك الرؤية في شكل هيام روحي لا يدع الجسد بسلام وهو يجد نفسه وقد أُلقي به في أتون فضاء لا ظل له ولا أساس وفي متاهة من الكلمات وفوضى من الأفكار ودوامة من المشاعر المتضادة:

اكف يابسة كأنها تماثيل تحملها أصابع حاملات العطر إلى آلهة تقف الفجر أبواب باردة مبللة برطوبة خبز يابس

(1) م.ن/ 79
(2) م.ن/ 28

غادرتُ الرماد ابحث فيه عن مساء نحيل أتوقع ان يحمل

حياتي اليَّ أقول وأنا أهذي للأنس بأسف من به مس حياتي

كنت أخيطها بالملح مرة غسلتها في النهر انكسرت وصعد بها

ملاك ورمى رمادها لي كنت اربطها خلفي خشية ان تتكسر

واتقيأها بقميص ابيض.[1]

وهذا ما دفع بالنصوص أن تتحول إلى لوحات مزخرفة تمتد مكانيا لترسم متاهة الروح التي تتخندق في جسد مشتت وكيان مهزوز وبنية جامدة بهلامية عائمة.

وتتأرجح الذات بين الانفلات من الوجود والانحباس في العدم فالسماء ليست إلا فكرة متمردة والأرض ما هي إلا نص منزاح:

السماء فكرة متمردة والأرض نص انزياح[2]

وإذا كانت الذات أنا ضائعة في كيانها؛ فإنها أيضا تتلمس هذا الضياع نفسه في صنوها الجسد الأنثوي وهذا ما يفاقم أزمة الضياع ويجعلها أكثر تعقيدا لتتجه بالجسد صوب الخشية المتعالية أسلبة وتشظيا وانفلاتا..

ويجتمع المتضادان التوقد والرماد مع العبور والاكتمال وتكون النتيجة التقاء الجسد/ المذكر في المقهى بصنوه الآخر/ المؤنث في مكان واحد على شكل حلم سريالي يمني النفس بالتجدد:

وكنت توقدين ما يخصك ونعيش رمادنا المقدس

يبدو ما كنا بمعزل عن استدراج ما كان فينا

(1) م. ن/ 6ـ7

(2) م. ن/ 31

في مقهى شرقي كنا نرسل أشياء ليس سواها

ونعبر إلى بعض ونكتمل مثل بعض[1]

وتتخذ قصيدة النثر اللوحة من سريالية الوجود مرتعا لزخرفة العدم بالأفكار مزيحة الألفاظ عن دلالاتها المعتادة لتطفح النصوص بشاعرية تمنح الواقع مزيدا من الرؤى المضببة والمتقاطعة والفوضوية من خلال الاستعانة بمخيلة ذات نزعة سريالية:

عنكبوت نحيل خلف زجاج نافذة ميت يمر بصوت خفيض

فقاعات دقيقة من كلام أمس تنفجر يرفع رأسه الثلج قليلا كي يتدفأ بطيئا بلزوجة امرأة ظل معبد قديم بالمقلوب كأنه تفاحة من فحم [2]

ويتحول الجسد كنص معطل إلى جسد مخاتل في جراحاته واحتضاراته فيراوغ بالحرمان تارة وبالاكتواء أخرى..وهو يلهث باحثا عن حب كان قد اكتوى بلوعته قبلا فتسبب في هلاكه لاحقا:

أحيانا ارفع ظلي من الأرض والبسه بدلة وربطة عنق وأرش

من العطر وبعض الورد حوله هو صديقي الذي يتشاجر معي

حين اسبقه

واقف على المنصة اقرأ بدلا عني نصي الجديد[3]

ويعمل انزياح الكلمات عن دلالاتها المألوفة على منح النصوص النثرية فيضا شاعريا لتحلق الذات في أجواء من الدلالات البعيدة التي تحكي قصة جسد أغوته

---

(1) م. ن/ 33

(2) م. ن/ 71

(3) م. ن/ 86

أنفاسه بالشهوة فكانت الشقوة بانتظاره لتجتث أحلامه من مظانها ساحقة آماله، مصممة على وأدها في مكانها:

كنت رأيته أحيانا يتعثر بالتمرد بوصفه نصا وكثيرا تغرك

شفافيته وأنت تتجول فيه كان يضع فوق طوله الفرات سريا

يصعد كأنه من سلالة غبار عكازه دجلة ومن طلع تترنح

وتعزف لصعوده الكلمات كأنه اله يتقدم جن[1]

والجسد ببعضه وكله عبارة عن فراغ وهو تائه لا قرار له متعطل زمانيا ومتبدد مكانيا عريا وتجردا، لا وجود له ولا مخرج يتطلع إليه؛ إلا في أنثى ستدله على طريق الحقيقة وستمنحه كيانا متحققا يقلب عريه سترا وفراغه امتلاء وسكونه ارتجاجا ليتوكد له أن الأنثى هي مراده وغايته التي سيجد فيها سكونه وتجسده بوصفها إلهة وفراشة وراوية:

لبعض مني طفل يصغي إلى فراغات مني كأنها أوتار طين

تتذوق ضوءا[2] موسيقيا ينهض وكل ما حوله يتمرد في غيم

جسده المالح وكلما التقته روح توشوش أعضائه أطلق في

دهشته الرغبات ولبعض مني ومن كل رغبة الهة ملهاة تتمرن

فيه تجلس مثل الماء في جسدي وتحاكي بسذاجة بعض مرايا

تسقط من أهدابها النار وتطلق الفراشات صوب عريي

والشرفات قرب سريري لا تتوقف تبحث عن رفات* كرسي فارغ

---

(1) م. ن/ 23ـ24

(2) م. ن/ 40ـ 41 (ضوئا) كذا في النص

عتيق أوله ماء ابيض وآخره سلم من أصابع يدي تتجه إليك

بعض مني ما يسحبني إليك لا يرتوي[1]

ولما كان الجسد المعطل يجد أن خذلانه في ذاته؛ لذلك يظل متطلعا إلى كيان مؤنث يمد له يد العون فيتكئ عليه ليضيء له عتمة حياته ولعله بذلك سيجد بغيته في التجدد والحياة:

هذه اليد غالبا ما تبتكر المفاتيح لجسدك المليء بالنوافذ لا

شيء أجمل ان اتكئ على مدخل الضوء من جسدك لا بد ان

تغسل بالماء فوهات جسدي في سواك وفاكهتك اليد غالبا[2]

فيبدو حزن الذات حينذاك مسرة ويمضي به الزمن في مسيرته أليفا بلا تعثر ويتحول عنده اغتراب الواقع المر إلى ثمالة وما ذلك إلا لان الأنوثة هي الأمل الذي يرسم له الولادة والخصب والنقاء فيخاطبها كي تمنحه الطاقة على الإصرار لمواصلة الحياة وتدفعه نحو التمرد على قدره المرسوم الذي ما عاد يشعر أنه مذعن له أو طائع معطل إزاءه:

وأنت تقفزين وتنطين مثل الأرنب في عشب جسدي

هاتي طراوة شفتيك وأنقذيني من السباحة في الورقة

أنا تدربت مذ زمن مضى على السباحة في نداوة شفتيك[3]

وإذا كان جسده هو اليباس والخواء فان الأنوثة هي النداوة والامتلاء. والأنثى هي الملهمة وهي قرينة البحر والماء والانتشاء وهي الامتلاء والفيض والريعان التي تمده بالزاد الذي يبحث عنه لأجل مواصلة الحياة:

---

(1) م.ن/ 40ـ41 وفي النص رفاة < كذا> والصحيح رفات

(2) م.ن/ 43

(3) م.ن/ 115

تجلسين قرب البحر تعبثين بمائه تلتقطين الحصى من

قعره

تقذفيني بقشعريرة وانتشاء تذكرني بما قذفه جسدي

وهو حي من قشعريرة وانتشاء [1]

وبالجسد الأنثوي تستعيد الذات حياتها بكل أجزائها الجسدية التي كانت قد تعطلت لتغدو متمسكة من جديد بأسباب الوجود بلا حدود وهذا الدور الذي يؤديه الجسد الأنثوي إنما هو انبعاث روحي في جسد خاوٍ كان بلا أي أساس حيوي يشدّه للحياة:

ولان عيونك لا تشبه عيون النساء فأنت إلهة خرجت من متحف[2]

وهذا الدور هو الذي جعل الكيان المذكر يعترف بان الأنثى أصل وأساس فالأنثى هي الأبجدية الأولى والإلهة والصانعة والملهمة والمعبودة وهي وحدها الأصل الذي حوّل الجسد المعطل إلى حياة فهي التي انتشلته من الهاوية وأنقذته من الهلاك:

بأكوانه المبهجة أسيح وبأبجديته المرنة اقرأ كتاب جسد قاراته تلتم

بإغراء تحت فمي وكأنه كروان يتبختر بين يدي ولتكن ما

أتهجاه من أولى الأبجديات بعد ان اخرج من الجهد هديلكِ عود

وكمنجة وأرغن وأوتار وقيثارة[3]

وفي هذا تعالق تناصي ميثولوجي خفي مع ملحمة كلكامش وأسطورة المرأة البغي التي انسنت انكيدو وحولته من وحش في غابة إلى إنسان متحضر:

(1) م.ن/ 104
(2) م.ن/ 114
(3) م.ن/ 97

في الليل السريع الذي يمر وأنا ما زلت أحاول النزول من الحائط اعرف أن نون حلمتك الدافئة تثرثر وتمسح شفتي التاسعة بعد المائة بعد الفردوس [1]

وإذا يندب هذا الجسد حظه العاثر الذي جعله كياناً يمتلئ يباسا(يا لحظي المتعثر في ماء تمردي) [2] فإنه لن يجد أمامه إلا البحث عن منقذ، وسيكون هذا المنقذ عبارة عن جسد امرأة يمنحه الامتلاء والنشوة والوضوح ليشكل هذان الجسدان معا لوحة الحياة:

بعيني رأيت الماء يعقد صداقة مع حلمتيها كل ليلة حين اعطش اعقد أنا أيضا صداقة مع حلمتيها فتمتلئ أقفاص فمي بعسل قوس قزح وشقاوة أنوثتها

..

أصابعي فارغة بدأت تمتلئ بالوضوح وقبل ان أصل إلى

قبعة الروح في جسدك امتلأت بشقائق النعمان ودبق القداح [3]

ومن قبلُ ما كان الجسد المذكر إلا مبعثرا ومكسورا (تسقط أسناني من شهوتي وأتبعثر بأشلائي قبل ان أصل إليك) [4] وقد طغت الشيخوخة عليه فكان بكاؤه على الحياة مسلكا لا مفر منه شهوة وبعثرة وهو بتفاصيله الجسدية كلها بدا وكأنه إيقونة متهالكة في فضاء العدم:

جسدي مبعثر ووقتي قصير واستراحتي لا حد لها

فامنحوني الأصابع أعيروني بعض شموع حياتكم

---

(1) م.ن/ 93
(2) م.ن/ 33
(3) م.ن/ 103
(4) م.ن/ 36

كل هذا لأمنح جسدي فرصة أخيرة وأتجمع ثانية

بعد غياب لم يدم سوى مسافة إصبعين[1]

ولا سبيل لترميم جسدية المذكر المتشظية والمنكسرة والمتعرية إلا بجسدية الآخر المؤنث الذي فيه تتم شهوة ترميم اليباس مانحة إياه الثمالة ومعطية له التوهج ليستعيد عبرهما الحياة لذة وانتشاء:

أحاول ان أعيش انه الجسد عاد إلى مثواه اللذيذ بمحضر حيله إلى الحياة كنا أنا معه ندخن في مقهى تحرس امرأة شرق الفردوس..[2]

وبتكرار مفردات(المطر والغيم والماء والقطرات) يصبح الاحتياج إلى الآخر إنما هو احتياج روحي للشباب(الريعان) بغية العيش باستمتاع ولذة:

وكأني بعد مائة قطرة ماء كنت عشت ابحث عن سبب آخر امضي به إلى الغيم وانظر مثل تمثال لا يفرح بموسيقى المطر من أقصى يوم أنفقته في رسم أصابع على تفاصيل امرأة تفكر في لحظة عالية[3]

وهذا ما يجعل الجسد متمسكا هذه المرة بأرض الواقع هائما روحيا في المؤنث/ المرأة تواجدا وحضورا مبتغيا الاستمرار في الحياة وناشدا في الوقت نفسه التطلع إلى المؤنث/ السماء مبتهلا أن ترضى عنه وما بين الأرض والسماء تتكامل الأبعاد التمكانية بالجسدين (جسد مذكر مغيب وجسد مؤنث مستحضر) ليشكلا لوحة الحياة المثالية:

كنتِ لنا ذات مساء تدحرجين الهتك أيتها السماء تلك الغيوم بطعم الحب تدخل

(1) م.ن/ 48
(2) م.ن/ 50
(3) م.ن/ 51

الجسد هذه هي أعضائي ريانة تقف تحت نهديك أيتها السماء وتحت ضوء الهتك عارية تستحم[1]

وبالهيام والخيال يتمرأى الجسد المذكر في الجسد المؤنث متعاليا بهيبته مزيحا عنه أحماله التي أرهقت كاهله ليكون المنال والمتحصل من جراء ذلك كله هو التصالح الروحي بين الجسد والعقل والروح من جهة وبين الآخر المؤنث/ المرأة من جهة أخرى.

وهكذا تتم الحياة وتتكامل دورتها كقصيدة نثر لها شكل اللوحة التي تمتد أفقيا وتتعمق شاقوليا لترسم منظورا يعكس رؤية دلالية للحياة بكل أطرها وأشكالها:

لم أكن بعيدا عنك ولم اسمح لبعضي ان يأخذ معه الظل ويأتي إليك أنا أحب عيونك الضوء صرت أكثر اتساعا وأنا أتوجه إليك يا أيام وانشر الضوء لك بمعطفي الأسود البليد[2]

وبالعود على ما بدأناه؛ فان نصوص(جسد في مقهى شرقي) هي أشبه بمذكرات جسد ميت يحكي سورة الاحتضار ولوعة الضياع وبشاعة التيهان في رحلة ذات مكابدات عنيفة تبدأ من المقبرة وتتجه صوب السرير لتنتهي في المقهى المكان الذي سيجد الجسد فيه بغيته مستعيدا نبض الحياة ولذائذها..

وهذا ما مكّن نصوص قصيدة النثر اللوحة من أن تحلق في آفاق كتابية رحبة امتدت اجناسيا فكانت كأقصوصة أو سيرة أو خاطرة تحكي قصة احتضار الحياة ثم انبعاثها..

وما كان لها ـ في الوقت نفسه ـ أن تستطيل دلاليا إلا بسبب هذا الاستدعاء

(1) م.ن/ 37
(2) م.ن/ 44.

المضاعف للمتضادات(الحياة والموت، الحرمان والامتلاء، العري والستر، الانتفاء والانتشاء، الجمود والتجدد، الاستسلام والتمرد) لتستعيد الروح جسدها وتنفض عنها موتها ولتشعر مجددا بتوقها للحياة.

وفي خضم الشعور بتضاد معادلة الحياة/ الموت تتم لعبة المخيال الشعري لتنتصر على لعبة الافتراض الواقعي وتكون قصيدة النثر اللوحة هي الطراز الفني القادر على التعبير عن منطقية اللامنطق فوضى وفراغا وعبثا ودعابة..

وهذه هي المفارقة ففي الوقت الذي بدت جرأة الطرح تأخذ حيزا من اللامنطق إلا ان هذا بدا هو المنطق بعينه وليس هذا غريبا في قصيدة النثر التي عادة ما «يرافق التمرد على الوضع الإنساني في نظر الكثير من الشعراء الذين ينتهزون التحرر السريالي تمردٌ على قوانين اللغة المنطقية وعلى طرق الكلام الجاهزة» [1]

وكان من تبعات هذه المفارقة أن امتلكت النصوص موضع الرصد تناسقية التشكيل الفضائي زمانا ومكانا تارة وفاعلية التجسد تعطيلا ومخاتلة تارة أخرى، فتجاور المذكر بمخاتلته وتعطله جنبا الى جنب المؤنث في فاعليته وتطلعه لتغدو لوحة حياتية مرئية ولا مرئية معتادة وغير معتادة.

(1) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا/ 244.

الفصل الثالث

الجسدنة الأنثوية والسرد

المبحث الأول

تشظي الذات المؤنثة في رواية السماء تعود إلى أهلها

تنضوي رواية(السماء تعود إلى أهلها)[1] للروائية وفاء عبد الرزاق في خانة الرواية العراقية النسائية التي تقدم الشخصيات النسائية متحصنة بقدرة موضوعية تمكنها من إعادة صياغة كينونتها متعرفة على ذاتها الحقيقية مشيدة وعيها المؤنث من خلال الاعلان عن نفسها والاضمار للآخر.

وتتشظى الذات في الرواية إلى كيانين مؤنثين متمردين على حالهما أولا وعلى صانعهما آخرا، فبعد أن كانا يقبعان داخل لوحة فنية فانهما يتحرران إلى خارجها لتكون لهما حرية التجول في الواقع على هيأة امرأتين سمراء وشقراء وفيهما سر يطوقهما كامن في النظرة التي منحها الفنان(وليد) لهما؛ فالسمراء مترددة وخائفة من المجهول من خلال نظرتها المتوسلة الراعشة أما الشقراء فمتحدية وشجاعة من خلال نظرتها المحدقة الى المجهول بثقة.

وتصبح المرأة مالكة لكينونتها معلنة عن نفسها مركزيا عندما ترفض الدور الذي اختطه (وليد) لها وقد جعلته الكاتبة مبتور الذراع ومؤسلبا بين ماضيه الذي يقدس القيم؛ وحاضره الذي يهرئ الثوابت ويدنسها لتضيع ذاته منشطرة في كيانين احدهما مستلب لكينونته والآخر مهمش لها وهذا ما ساعد على مركزة الفعل المؤنث داخل المشهد السردي.

وأهم سمات شخصية وليد انها هامشية ثابتة قارة غير قادرة على التغيير مستسلمة بخنوع وبلا ادنى مقاومة فهو حي وميت معا، بينما حضرت المرأة مهيمنة بثقة على اطراف العملية الابداعية كلها..

ويقوم السرد في الرواية على نسق التناوب أي سرد اجزاء من قصة ثم اجزاء من قصة اخرى باعتماد البناء الدائري بمعنى «أن الاحداث تبدأ من نقطة ما ثم تعود

(1) السماء تعود إلى أهلها رواية، وفاء عبد الرزاق، دار كلمة للنشر، مصر، طبعة أولى، 2010.

في النهاية الى النقطة نفسها التي بدأت منها»[1]، وقد أدت شخصية (راوية) دور الساردة التي سبرت أغوار الشخصيات الاخرى وهي عارفة بالأحداث في وحدتها الموضوعية والفنية وتحولاتها الزمانية والمكانية.

وقد ضمنت لنفسها احتلال بؤرة الاحداث لتكون مركزية في قدرتها على التغيير ماسكة زمام السرد لتطوعه بحسب ما تراه صالحا لها ولمجتمعها مفككة الرؤية التقليدية للمرأة كموضوع أدبي أثير «**اكشط عن اوراقي كلمات قديمة واكتب ذكريات احبُّ اليَّ من كل أحبار الحروف واقـرَبُ الى نفسي تفضل لنجلس سأبدأ من كلمة كنتُ**»[2] كما تعاضد الخارج نصي/ العنونة الفرعية مع الداخل نصي/ المتن في اثبات أن الهيمنة السردية هي نسائية خالصة وأول مظهر من مظاهر الهيمنة على مستوى السرد نقض ما اسسته الميثولوجيات من تبعية المرأة للآخر، خارقة بنيتها ومنها اسطورة بجماليون التي استدعيت لتحكي قصة العاشقة التي ضحت بحبها من أجل الاخر منكرة ذاتها ومالكة قرارها في ظل العلاقة الجدلية بين الفنان ومجتمعه.

ويتجلى التحول في الحبكة السردية بشكل أدق متناصا مع التمثال الانثوي جالاثيا التي هي صنيعة بجماليون التي جسدتها الشقراء(ذكرى) بعد ان أغوت وليدا ودفعته الى قبول طلبها ليمنحها والسمراء اثني عشر يوما على ان تعودا قبل تمام الساعة الثانية عشرة ليلا اذ سيتم العرض بعد ثلاثة عشر يوما فوافقت كلتاهما..

واذا كان بجماليون لا يرى المرأة الا كرمز للجمال المثالي فان وليدا رأى جمال امرأة اللوحة الشقراء جمالا جسديا مغويا فوقع في نهاية المطاف في حبائلها متغاضيا

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الجزء الاول السرد، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994/ 43

(2) السماء تعود إلى أهلها رواية / 20

عن حب السمراء له مهشما كينونته وفاقدا من ثم هويته مصطدما بإشكالية العلاقة بين المثال والواقع.

ولا غرو أن تؤدي الشخصيات النسائية الاخرى أدوارا ثانوية مشابهة، ليكن فاعلات وحيويات بالقوة نفسها التي كانت عليها الشخصية الرئيسة(راوية)، فعيناء الانثى السمراء ذات الرداء الاحمر قد اغرمت بوليد وهي لذلك ليست مصدر الغواية؛ بل هي كينونة رومانسية تجسد فيها الحب المثالي، اما ذكرى الشقراء بالثوب الازرق فأنها تمثل الصورة المألوفة للمرأة كمصدر للغواية والخطيئة.. كونها كينونة واقعية نفعية ووصولية.

اما الشخصيات الذكورية فقد كانت ثانوية بحيوية تجعلها سلبية لا تظهر الا في موضع الضعف والاستلاب والخسارة وهذه هي الهيمنة الثالثة للمرأة.

وقد اسهم توظيف تقانة التغريب في تمويه الحقيقة وتقديمها في صيغة واقعية مفارقة للمنطقية وهو ما منح الرواية بعدا واقعيا سحريا تمثل في ولوج متاهة العالم الفانتازي الاستيهامي لامرأتي اللوحة اذ تحولتا من هيأة جامدة لا حياة فيها الى انسيتين تنطقان وتتحركان وتشعران.

ولكون الذات تتشظى الى كيانين مؤنثين الاول يرمز للمرأة الغربية والاخر يرمز للمرأة الشرقية فان سبب التشظي انما يكمن في(وليد) الفنان الذي في دلالة اسمه امارات الخلق والصنع والتكوين والذي اودع في احدى الصورتين دمعة جذبت اهتمام زائري المعرض الذين راحوا يتساءلون عن سر جمال هذه الدمعة...

وتنحصر المفارقة في أن الكيانين اللذين لم يعودا مجرد تابعين قد صارا فاعلين لهما السيادة وهذا ما جعلهما تفلتان من قبضة وليد وتتحرران من سيطرته.

والى جانب هذه الهيمنة التي فرضها هذان العنصران النسويان المتخيلان اللذان تقاسما مساحة اللوحة باللونين الاحمر والازرق؛ فان هناك هيمنة نسائية واقعية

مصدرها خارج اللوحة تتمثل في(راوية) المرأة الزائرة للمعرض والتي ستدلل الاحداث على أنها الكاتبة وفاء عبد الرزاق نفسها.

ولا غرو عندئذ ان تمارس النسوية دور العامل والموضوع فالكاتبة هي نفسها الساردة الذات الثانية لوفاء وسيغدو الحضور النسوي هو الواجهة الخلفية لماضوية فحولية وتظل النساء تتطلع الى مستقبل يقلب مركزية الاخر لصالح المرأة كي تتسيد فتكون لها وحدها الكلمة الطولى.

ومن تبعات هذه السيادة أن مفهوم الابوة الذي ظل مقدسا في ظل الذكورية سيتم الانقلاب عليه وتفكيكه متيحا للأمومة أن تخترق اسوار الابوية كاندماج تلقائي بحاضر الادب النسائي الذي لن يتوانى عن تمويه مسلمات الابوية بجذورها الضاربة في الادب دهرا طويلا مهرئا قيمها الواهية ومدنسا ما ظل منها مبجلا ناقضا «المضامين التي فرضت نفسها بقوة على الادب العالمي منذ بداياته الاولى.. وفي المآسي الاغريقية برز الاب كشخصية ذات جوانب خصبة تنبع منها شتى الاحاسيس والانفعالات والدلالات الموحية» [1].

وما هذا التفكيك للابوية الا تهجين جنوسي غايته تحقيق الغلبة للمؤنث وتفتيت البنية الخطابية للمذكر وتفكيك هويته لينسحب الى منطقة الظل ككينونة متشظية وتابعة للآخر/ المؤنث.

وهذه المصادرة للمذكر واستلاب موقعه انما هو هدم لجزئيات وحدته وتشتيت لها وضمان اكيد للحضور المؤنث على اعتبار ان المرأة متى ما احست «أنها بلغت مقدرة الروائي على تصوير سلوكها وفكرها فإنها أقدر منه على تجسيد كيان بنات جنسها» [2] وهذا ما جعلها تعمل بفاعلية في المشهد السردي..

(1) موسوعة الفكر الادبي / 9.

(2) م. ن/ 341

وما بين ماض غابر وحاضر قائم؛ ترتسم علامات القادم وتبين هويته وتتحقق تنبؤات الضياع للكيان الذكوري انهزاما وتسطحا اذ سيغدو مجرد تاريخ ليس إلا..!!

ومن الشخصيات الذكورية التي ظلت ثانوية وثابتة في نظرتها للمرأة كاستمرار للنظرة الفحولية شخصية محمود الذي لا تتعدى المرأة عنده أن تكون مجرد هامش على لوحة الحياة فهي كيان رومانسي مزخرف على السطر حسب.

والعشق هو أساس التداعي النفسي الشعوري تنازلا عن اداء دور البطولة للآخر اقتناعا بأن المرأة هي وحدها التي جعلت وليدا يبوح بذلك السر الذي ظل يداريه في دواخله وهذه المكاشفة تدفع راوية إلى البوح ما جعل وليدا يخاف منها ويظنها جاسوسة او شرطية مستعيدا اوقاتا قاهرة قضاها في سجن الوطن وقد تراءى له الموت الما وعجزا واوقاتا يعيشها في حرية لندن..

ولأنها تستبق الاحداث لذلك هي قادرة على استبطان دواخل وليد ومشاعره كما تعرف بواطن عيناء وعشقها لوليد وبواطن محمود وعشقه لعيناء «**ليت وليدا يعرف كيف استوطن في قلب عيناء وليت عيناء تشعر بوجودها في قلب محمود**» [1]

وما بين عشق وليد شقراء اللوحة وتناسيه عشق السمراء اللامتناهي له تجتمع المتناقضات كالبغاء/ الشرف والامانة / الخيانة والعشق / القرف «**حتى ضاعت مفاهيم الخيانة ابتداء من الجسد وانتهاء بالوطن لم نعد نعرف تنقل الرجل من امرأة الى اخرى أهو أحقية له وحده منحتنها له رجولته ام هي طبيعة البشر؟ كيف لامرأة قدرة على هوى عدة رجال في آن واحد تجمع الرجال وتكدسهم كتكديس المجوهرات؟**»[2]

وانطلاقا من الوداعة الانثوية التي امتازت بها (راوية) والتي جعلتها تتأمل

(1) السماء تعود إلى أهلها رواية / 36

(2) م. ن/ 36

الشخصية وتحاورها فإنها قدمت كشفا عاطفيا واست به(عيناء) مستبدلة السرد بضمير الغياب بالسرد بضمير الخطاب وهذا ما جعل «السرد قطعة طويلة من المناجاة النفسية.. يعزز من ايهام القارئ بان الاحداث تدور في الحاضر»[1] لكي تضمد جراحات عيناء ودمعتها التي أتاحت لها الفوز بجائزة المعرض في استباق زماني تتلاقى فيه المرأتان الساردة والمسرودة(راوية وعيناء) وفي لحظة لقائهما هذه تفاصيل مشهدية ستعود في ما بعد لتعرضها على مهل[2]

ولأجل ان تتمكن الـذات من البوح نيابة عن الاخر بجرأة وعمق متجاوزة المحظورات فإنها تأخذ بالمكاشفة من خلال خطين زمانيين استرجاعيين:

الخط الاول/ يتعلق بالبلوغ والنضوج كاشفة عن خلجات نفس وليد وما اعتراه من مشاعر حين نضج وبلغ سن المراهقة بعد ان اقترن ذلك البلوغ بعشقه لعلية ابنة الجيران «**وقت تعرفه على جسده وهمهمات رجولته تخترق نومه ويقظته يغتسل منها صباحا وتغويه رغما عنه يلوذ بمكان بعيد عن اعين الرائحين والغادين يأخذ ركنا تحت شجرة توت ويتعامل مع الذي يخترق دشداشته فاضحا برطوبته الدافئة احتياجه لانثى**»[3]

ويصبح التنظيم الحزبي نوعا من مداراة الانهزام العاطفي من(علية) معوضا خسارته التي تولدت لحظة رؤيته لها «**تنزل من سيارة مرسيدس خصوصي سوداء ثلاثة اولاد صعدوا على واجهة السيارة وبقية الاطفال يحومون حولها كانت علية تحمل بيدها طفلة تشبهها تماما وعندما جاءت عينه بعينها اطرقت ارضا وطلبت من زوجها ان يحمل عنها الطفلة**» [4]

---

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق / 113

(2) ينظر: السماء تعود إلى أهلها رواية / 59و60 وفي تداخل قصة عيناء بقصة راوية نوع من التضمين مما يسمى بالقصة الذاتية ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق / 30ـ31

(3) م. ن/ 70

(4) م. ن/ 75

الخط الثاني/ يتمثل في مكاشفة الاحساس بالاغتراب المكاني «اذ تتحول الاقفاص من سجن الى ثكنة عسكرية ثم الى ملاجئ لإحالة الجسد الى التقاعد والعقل الى التلصص على حقيقة كانت من نوافذ لا تسمع ولا تفهم معنى أغنية نخل السماوة يقول طرتني سمرة» [1]

وتواصل(راوية) سرد قصتها مسترجعة ذكريات الواقع المر في المعتقلات والمشاهد المرعبة عما لاقته من صنوف التعذيب محاورة عيناء مؤدية دور المسرود الذي تسرد قصته من قبل راوٍ مراقب يتكلم نيابة عنها تارة وقد يسند لها مهمة الحوار بشكل حر وغير مباشر تارة اخرى «في الليلة ذاتها رقت بدمائها قربي كانت عيناها محدقتين في السقف تحجرت ملامحها وتصلبت. صمتها عذبني لم اقدر على مساعدتها»[2]

وما ان اوغلت في المأساة حتى اخذ الواقع يقترب من نهاية المأساة وأن نجاتها ستكون على يد امرأة ايضا تعيد اليها الامل بعد أن تلاشت امكانية وجود فارس يمتطي صهوة جواد ليمنحها الحرية الانسانية.

وهذه المرأة تبدو على هيأة استيهام عجائبي يتجسد في عشتار التي كان صراعها مع تموز صراع الذكر والانثى لتغدو الانثى سيدة المشهد لكنها ليست عشتار التي تندب تموزا بل راوية تندب الوطن «انت تندبين على تموزك اما انا فلم اندب لاني اقوى منك اموت فداء لمن احب..لك موسم واحد للحياة ولي حياة ساهبها لعراقي الحبيب ليبقى ابد الدهر»[3]

وتقتطع من ملحمة جلجامش نصوصا تضمنها في السرد كشفرات فيها تورية للرغبة العارمة في التسيد الانثوي ومقتا للصوت الذكوري في السرد لتغدو(راوية)

(1) م. ن/ 85
(2) م. ن/ 339
(3) م. ن/ 314

هي شمخة المومس التي كان ينظر لها على انها من مخلفات المرأة المدانة وانها سبب الاغواء لكنها الان اصبحت هي المُدِينة لا المدانة فكما ان «فعل شمخة هو أنسنة انكيدو واخراجه من عالم الحيوان وتوسيع معرفته والرفع من درجة ذكائه كما تنص الملحمة..»[1] فكذلك كانت راوية حفيدة شمخة التي انتصرت على خوفها «هل اعجبتك القصيدة سيدي واكملت انها بصوت جلجامش وصوت انكيدو صديقه لحظة موته كان صامتا، خفت ان يستشف ما بين السطور، تابعت صمته وسمعت انفاسي في انتظار الرد»[2]

وهذا العذاب الذي لاقته في السجن جعلها تفضل المنفى على الوطن فتقرر الخروج من العراق هربا من الواقع الاليم الذي افزع عيناء ايضا وجعلها تقرر ان سجنها في لوحة ارحم لها من العودة لهكذا واقع «كان الاجدى بي ان لا اعرض نفسي لعذابكم والا اوافق على خروجي مع ذكرى. رغبت في رؤيتكم ورؤية واقعكم» [3]

وتكون الخاتمة أن تمقت الشخصيتان(عيناء وذكرى) الواقع وتلتزما بوعدهما لوليد بالعودة الى اللوحة الساعة الثانية عشرة لكن المفارقة ليست عودتهما الى اللوحة؛ بل انتباه الفنان الى أن في عيني السمراء دموعا محبوسة «لمع سوداهما فاصبح كريستاليا تذكر انه لم يرسمها بهذا الشكل. اطفأ النور ليشاهد الدموع عثر على بريق أعمق من ذي قبل»[4]

وقد تلاشت ثقة راوية بالكاتبة بعد أن وجدت «أن روايتها السماء تعود الى اهلها على ما يبدو انها لن تعود انه مجرد حلم»[5]

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق/ 26
(2) السماء تعود إلى أهلها رواية / 344
(3) م. ن/ 333
(4) م. ن/ 382
(5) م. ن/ 303

وهذه هي المفارقة الفنية التي انتهت اليها الاحداث فشعور راوية بان نجاتها من السجن هو انتصار لكل المعذبات من النساء انما هو مجرد شعور متخيل، تجسد فنيا بالدمعة التي جذبت عدسات المصورين وكاميرات التلفاز وبذلك تغلبت صورة المرأة افتراضا على صورة المرأة واقعا لان الاولى بدت اكثر معقولية حين فضلت المواجهة على الانهزام بعكس الاخرى التي فضلت الانهزام على المواجهة فبدت طوباوية.

وهذا ما جعلها تقبع في الظل في حين ضمنت المرأة الافتراضية أن تبقى في دائرة الضوء كمركز يستقطب انظار الاخرين ويستولي على اهتمامهم وبذلك يتأكد تفوق الفن على الواقع لتكون في الفن استمرارية الحياة وتجددها وليس العكس.

ومن مظاهر تشظي الذات على المستوى القرائي تبادل الادوار بين الذات المؤلفة/ وفاء عبد الرزاق والذات الثانية لها/ راوية التي تعرف نهج وفاء في الكتابة وكيف انها تترك لأبطالها حرية اختيار الاسلوب الفني وانها غالبا ما تحاور مسرودات قصصها كأصدقاء.

وهذا الكشف لأسرار الكتابة الروائية هو لعبة انثوية تتقنها الكاتبة لتتجاوز حدود السرد الى ما بعده محققة وظيفة تأويلية، صادمة أفق توقع القارئ كونها تقول له إن ما يُكتب ما هو الا محض خيال وان الشخصيات مجرد ورق ارتصفت اسماؤهم على السطور..!!

وقد تتماهى الذات الكاتبة الحقيقية في الذات الساردة المتخيلة فلا تعود هناك خيوط فاصلة بين الاثنتين فما ذاقته وفاء عبد الرزاق هو نفسه ما كانت راوية قد قاست مراراته لتسرد قصتها لعيناء المتلقية لا المسرودة.

ولكن سرعان ما تدحض الكاتبة ذلك بما هو عكسي لتصرح أن ما كتبته ليس

فيه خيال او تزويق؛ بل هو الواقع نفسه وبذلك يتهشم الايهام الواقعي الذي هو أهم وظيفة يسعى كاتب الرواية الواقعية الى تحقيقه ولا مناص بعد ذلك ان يشير مبتدأ القصة الى ما سوف تنتهي إليه في آخرها «أتوقف هنا على حد الكتابة.. انها الكلمات يا وليد والطرقات هي الطرقات يا راوية لا اكتب خطأ فيكم او اعمق الضوء فالحلم ما زال على الشجيرات الصغيرات تلعب به الريح فقط اعطيت يقين حبري لآخر قطرة»[1].

فهي لم تستحث خيالها في الكتابة بل ان ما دوّنته هو من تداعيات الذاكرة الحية حيث الواقع أغرب من الخيال او هو الجنون بعينه «للعاقل ذاكرة مجنون وللجفون تكوين البدء على فنتازيا الخيال المعجون بدم الواقع»[2]

وهذا ما يسم النص السردي بالانفتاح كانعكاس منطقي للهوية المنفتحة ثقافيا التي هي نقيض الهوية المنغلقة او الهوية الممزقة[3]

وبتنبيه ميتاسردي تنقل الكاتبة قارئها الى عالم التغريب محولة الالوان الى حقيقة جاعلة المرأتين في اللوحة مؤنسنتين تنطقان وتتحركان وتشعران بخروجهما من نطاق اللوحة الفنية وانهما نفسهما لم تكونا واثقتين من ذلك.

وبدلا من ان تكشف الكاتبة للقراء عن بطلتها فان هذه البطلة هي التي تبادر إلى كشف الروائية للقراء «ألم اخبرك عن اسلوب وفاء عبد الرزاق في الكتابة ستجدين رواية داخل رواية، هذا يعني انك بطلة من كلمات وقصتك في السجن اهي حقيقة ام من خيال الكاتبة؟[4]

(1) م. ن/ 389

(2) م. ن/ 385

(3) ينظر: الهوية الثقافية والنقد الادبي، جابر عصفور، سلسلة العلوم الاجتماعية، دار الشروق، القاهرة، 2010/ 96

(4) السماء تعود إلى أهلها رواية / 333

ومن المظاهر الاخرى للهيمنة النسائية على المستوى القرائي تبني الكاتبة لمواقف فكرية ازاء قضايا راهنة وخطيرة منزاحة بالكتابة السردية الى منطقة كتابة النص النقدي الايديولوجي وهذا النوع من الكتابة قد يسبب نسفا لبعض قواعد الكتابة التقليدية لان الكتابة النسائية ما عادت مؤمنة بالأشكال الكلاسيكية؛ بل هي قضية ايديولوجية تحتاج قارئا يمر بسلسلة من الصدمات ولا تتوقف فاعليته «عند حدود التلقي السلبي بل ترتفع الى مستوى انتاج معرفة بالنص والتمييز بين المعقول والمدلول للوصول الى صياغة موقف فكري منهجي من النص»[1] لكي يكون متمكنا واعيا بخصوصية قراءة النصوص الادبية بوصفها نصوصا مفتوحة.

ومن تلك القضايا الايديولوجية قضية الارهاب وعلاقته بالتطرف الديني «استغربتا رؤية رجل يرتدي دشداشة قصيرة دون الركبة بشبر ولحيته الطويلة وشعره الاسود الطويل واثار حرق وسط جبهته..»[2] لتجد ان من هم على شاكلة هذا الرجل كاذبون يسفكون الدماء باسم الدين.

او تدحض ما درجت عليه الادبيات حول اشكالية علاقة المرأة والاخر فتسخّر مسرودذاتها لنقض تلك النظرة فراوية رفضت الاخر حين شعرت انها رماد ووجدت ان بعضها لا يمثل كلها فانبرت تمقت ادما ودعت من مكانها الاثير البصرة ان تخلق لها آدما جديدا لا يعرف مصادرة الاخر وكرهه وترويعه امتزج صوتي المخنوق بكلمة لبيك يا بصرتي اخلقي لي سماء فيها ادم جديد ادم لا يقطر بشهواته على نسائه العزلاوات ادم لا يصادر الوطن ويسحق ابناءه ادم لا يبني المشانق ولا يسيل لعابه على احتلال الحكم»[3]

(1) سرديات النقد في تحليل اليات الخطاب النقدي المعاصر، حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، طبعة اولى، 2011/ 132.

(2) السماء تعود إلى أهلها رواية / 123

(3) م.ن/ 298

وتتبنى السمراء هذا المنطق ايضا عندما تتعرف على صابر فالرجل هو مصدر الغواية وان المراة ليست ضلعا اعوج بل هي نظرة الصقها الرجل بالمرأة لأنه يخافها ويريد ان يداري ضعفه امام الغواية [1]

وتنصهر هذه النظرة في اطار صراع الشرق والغرب وما بينهما من فارق حضاري ولهذا السبب وجدت (راوية) أن عيناء مماثلة لها لانهما شرقيتان وفلسفتهما للحياة متقاربة ايضا والحكمة مقصدهما والرؤية الدينية الاسلامية مرجعيتهما[2]

وهذا التضاد الرؤيوي في ما يطرح من قضايا انما يتطلب قارئا يكمل القارئ الضمني الذي يتغلغل في بنية النص السردي ويتفاعل معه بوساطة استراتيجيات نصية تمكنه من ملء الفراغات وتحريك افق توقعاته ليكشف مزيدا من الدلالات والمعاني.. كاستدعاء اساطير تقرن الاصل بالأنثى «**عشتار لم تلطم على تموز جزافا كانت تعي ان اللطم الدائم لعنة ابدية لذا نحن في حاجة الى اسطورة جديدة تعيد دماء عشتار الى مآقيها**»[3]

ولقد منحت الكاتبة الشخصية الساردة اسرارها وتركتها تطلع على خفايا الكتابة فغامرت وتمردت مخاتلة ومكاشفة كاستحقاق ارادته لنفسها فوقعت فيه ليتم اعلان السر بمباشرة للقارئ الذي ستصدمه صرامتها المروعة والمقصودة في جعله مركزيا ازاء ما يسرد وليُشرك قسرا في العمل المقروء وسيتولى مهمة تأويل كل ما يراه صادما وغير موضوعي، متحملا مشاهد الترويع والدموية بكل ما فيها من تقزز وفجاجة وسوداوية...

وبذلك يتوكد لنا ان السرديات النسائية رواية وقصة قصيرة واقصوصة تداوم

(1) ينظر: م. ن/ 165
(2) ينظر: م. ن/ 265
(3) م. ن/ 300

على تبني وعي جديد للمؤنث معيدة تشكيل هويته مدافعة عن كينونته بكل ما اوتيت من قوة فكرية وابداعية متحدية قارئها فارضة عليه مغادرة دوره السلبي في التلقي الى دور اكثر فاعلية يقوم على قبول التحدي عبر الدخول في اللعبة السردية بوعي وقصدية ممارسا التأويل بعمق ودراية.. حتى وإن تطلب الامر ان يتحول الى متلق بوعي انثوي..

وعلى الرغم من تشظي هيمنة الذات النسائية بين الكتابة والروي والتلقي إلا إنها حافظت على مركزية المؤنث في العملية السردية مشظية الاخر/ المذكر على المستويين السردي والقرائي..

ليغدو هذا النوع من الكتابة السردية شكلا من اشكال الرواية النسائية الجديدة ونمطا من انماط الطرح الجنساني الذي يساوي ولا يغلب ويعادل ولا يميز وهدفه تدعيم الوعي النسائي بالهوية وجعله قادرا على مجاراة الاخر ومساواته سواء أكان ذلك بالتفكيك والتشظي والنقض أم تم بالهيمنة والتسيد والاقصاء أم تحقق بالانتماء والاحتواء والتبني..

المبحث الثاني

حضورية الكيان الأنثوي ذاتا متطلعة ومحتوية في قصص حشيشة الملاك

لقد أخذت القصة النسائية القصيرة تحديدا تنزع منزعا أنثويا شيئا فشيئا بغض النظر عن كون المؤلف رجلا أو امرأة، لتغدو المسرودات مؤنثات مهيمنات أو مشتركات مع الفواعل الأخرى المساندة لها حيوات كانت أو أشياء أو أماكن أو أزمنة أو ضمائر.

ولا ضير أن تكون كاتبة القصة القصيرة ممارسة لكتابة الرواية والمسرحية ما دامت ترى في القصة القصيرة جنسا أدبيا خالصا ومستقلا لا يسعى في ظل الرواية أو المسرحية مسايرا أو مهادنا أو مواكبا.

وهذا ما أثبتته القصة القصيرة مؤخرا مستقطبة القراء ومستدرة اهتمام المسابقات ومتصيدة الجوائز ومستحوذة على اهتمام النقاد دافعة إياهم نحو تلمس مواطن إجادتها وتفوقها في ميدان القص، وفي العقد الأخير بدأنا نشهد بزوغ أسماء مصرية مهمة لكاتبات أخذن يثبتن تميزهن في مجال القصة القصيرة..

والدكتورة غادة العبسي واحدة من الكاتبات اللائي استطعن أن يضعن أنفسهن في مصاف كاتبات القصة القصيرة النسوية في مجموعتها(حشيشة الملاك).

ويجمع بين قصص المجموعة ألاثنتي عشرة خيط خفي واحد يتمثل في هيمنة العنصر الأنثوي على مساحة السرد متخذا دور السارد تارة ودور المسرود تارة أخرى. ولا تكون الهيمنة على مستوى البنية الموضوعية بل تتعداها إلى الضمائر السردية التي وان تناوبت ما بين الغياب والخطاب والتكلم إلا أن الأنثى تظل هي الحاضرة فيها جميعا.

والسؤال الآتي: كيف يمكن للمرأة المصرية أن تسرد حكاية واقعها وفي الآن نفسه تكابد واقعية هذه الحكاية؟ كأن المحور الجمالي الذي تدور حوله القصص هو أيضا البؤرة الثيمية التي أرادت الكاتبة توجيه المتلقي نحوها تداولا وتواصلا..

الحضور الأنثوي ذاتا متطلعة/

المرأة عند غادة العبسي بسيطة لكنها ليست ساذجة ورقيقة لكنها ليست ضعيفة وهي واعية ولكنها ليست مغرورة وذكية إلا إنها غير متيقنة وهي حاضرة خارجيا لكنها مغيبة داخليا وحساسة لكنها ليست عليلة ولأنها باحثة لذلك هي ليست في دوامة.

وهذا التضاد الحياتي جعل بطلات قصص(حشيشة الملاك) متأزمات نفسيا واجتماعيا ووجوديا ولعل بنية الإهداء هي خير دليل على ذلك. ولا سبيل لهذا التضاد إلا باقتناص تفصيلاته وملاحقة منابعه ومعرفة مصباته عبر الحكي الذي تستشعر فيه الأنثى أصلها وهويتها كقائدة لا مقودة وكأصل لا صورة وككيان لا مكون وكدال لا مدلول.

وقد وضعت الكاتبة للإهداء عتبة عنوانية هي(يحكى أن) ومتن شاعري موجز ومختزل لتضع أمام قارئها، مدخلا صالحا للافتتاح وعتبة مناسبة للولوج وقد عمل توارد ألفاظ (الشجرة والصنوبرة والنخلة) كعناصر أنثوية على إحداث توازن مع ألفاظ (القلب والمسافر والكافور) كعناصر ذكورية وفي هذا سعي دؤوب نحو إثبات أن أنثوية القصص لا تصادر الآخر لأنه صنوها وشريكها في إطار من المعاضدة المعاشة والتفاعلية المشتركة لكي تكتمل كينونة روحها وتتحقق هويتها..

وتتماشى مع هذا الإهداء ـ بتوازن عنصريه المؤنث والمذكر ـ دلالة العنوان الرئيس(حشيشة الملاك) الذي اختارته الكاتبة من أحدى قصص مجموعتها ليكون خير مفتاح عتباتي يضع القارئ أمام حقيقة المساواة في التشارك الإنساني الذي تكمن فيه جمالية الوظيفة المنشودة من السرد القصصي القصير. ولما كان المسند إليه الحشيشة مؤنثا فإن المسند الملاك سيظل رفيقا دالا على البراءة والبهاء شاملا المؤنث والمذكر معا لتتأكد مضمونية العنوان جنبا إلى جنب دلالتي الإهداء والمتن.

ولعل وراء اختيار هذا العنوان أيضا لمحة خفية ودقيقة يمكن أن تعمم على سائر القصص الأخرى ألا وهي النزعة الرومانسية المغلفة بوجد شفيف وحزن متدار ولذة محسوسة ووعي انفرادي يسري في أعماق الروح ليولد فيضا من تمازج الواقعي بالافتراضي والجسدي بالروحي وبلغة منسابة تجمع الشعر بالنثر والعامي بالفصيح..

وأغلب بطلات المجموعة صغيرات في مرحلة الطفولة والشباب والبغية من وراء ذلك توكيد لمحة البراءة والنقاء أولا ولنفي صفة الإغواء والتمرد عليها آخرا تلك الصفة التي طالما ألصقتها السرديات الأبوية بالأنثى كمسرودة أو ساردة..

وفي قصة (نظرة يا متولي) نجد الساردة بضمير الأنا فتاة شابة تحكي قصة جارتها الأرملة حيث النظرة الأنثوية لا تفارق المقاطع السردية والوصفية متصيدة تفاصيل المكان وأشيائه المؤنثة (الأريكة البلدي والنافذة الخشبية والمنضدة الطويلة والقشرة الزرقاء وأقراص النعناع البيضاء وصينية عريضة نحاسية وحقيبة الراديو البنية المعلقة في الزاوية والعملات الورقية)

ولأنها تولي ما حولها من مؤنثات اهتماما لذلك تتناوب ضمائرها بين سرد بضمير المتكلم وسرد بضمير الخطاب الموجه نحو قارئ ضمني «اختلط حزني على رحيله بفرحة أن أجد زوجته التي ربتني مع نساء كثيرات هنا، عجب أن تسافر وتعود إلى الدرب الأحمر لتجد جيرانك القدامى أحياء فان لم تجدهم قد ماتوا تحت أنقاض بيوتهم المتصدعة»[1]

وقد يكون الخطاب حواريا لذاتها هي، لا بوحا بل كلاما مباشرا «عشر سنوات في الغربة يا بنت سوق السلاح عدت وأنت تضعين الأحمر والأبيض وصار شعرك المجعد بضفائره القديمة ناعما خلابا»[2]، ثم تعود إلى ضمير المتكلم مسترجعة

(1) حشيشة الملاك مجموعة قصصية، د.غادة العبسي، إبداع للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013/ 9

(2) م.ن/ 9

لحظة سابقة على اللحظة الراهنة «طرحة أمي السوداء تحتضن بضعة أرغفة من الخبز نأكل بشهية كبيرة تلك الشهية لم تعاودني ثانية منذ تركت الدرب»[1] ثم تنتقل من التكلم إلى الغياب، وهذا التناوب على ضمائر السرد يدلل على رغبة الأنثى في اكتشاف ذاتها واكتشاف الآخرين من حولها لتغدو حاضرة مع الغياب والتكلم والخطاب ومتطلعة راغبة في إدراك كنه ذاتها المبهمة والمختلطة بتحديات تنغص عليها حياتها.

ولا يمنع تولي القص من قبل سارد عليم وبضمير الغياب من وجود التطلع الأنثوي ما دام المسرود/ الأنثى يحتل محورية السرد محركا سائر الحيوات الأخرى من حوله تاركا السارد منقادا لا قائدا ومسوسا لا سائسا وهذا ما يجعل التطلع الأنثوي حاضرا بقوة معبرا عن رغبتها في الحياة والاستمرار والتجدد كما في قصة(العمار) «استيقظت قمر الابنة الكبرى وقبل أن يناديها كانت خلفه تهرول لتساعده إثناء الوضوء»[2]

وعلى الرغم من أن الحياة الفلاحية بتقاليدها المقيدة للتطلع الأنثوي والحادة من ثوريته إلا إن قمر بطلة القصة تظل تراهن على مقدرتها في إدارة الأمور لصالحها جنبا إلى جنب الإناث المساندة لها(مسعدة زوجة أبيها وسعاد صديقتها) ويسهم توظيف الحوارات بالعامية وسرد بعض الوقائع المعاشة أن تتجه بالقصة اتجاها واقعيا ينتقد الحكومات وسياساتها المخيبة للفلاحين وآمالهم في الحياة الكريمة.

ولان قمرا تظل هي مراد السارد ومركز السرد لذلك يتابع قصتها وكيف ستصنع مستقبلها فعلا لا قولا، بالضد من قساوة واقعها ويظل حبها لهاشم يراودها حتى تحققه لتنتصر به على ما يجري حولها من خيبات وأزمات «تبث قمر لسعاد من

(1) م. ن/ 10

(2) م. ن/ 33

حديث الشوق لهاشم وتستمع مطلقة الآهات بين الحين والآخر متمنية أن يأتي اليوم وتكون مثلها»[1]

وعلى الرغم من أن القصة ذات خط واقعي لاسيما في حوارات أبناء القرية عن حصاد المشمش إلا أن قمرا تظل هي مطلب السارد ومبتغاه لذلك سرعان ما يحرف القصة عن خطها الواقعي ليعود بها إلى أدراج العشق والرومانسية ساردا حكاية زواجها من هاشم وقد أججت فيه روعة أن يكون فارسها الأول والأخير بعد إن رزقهما الله بفاطمة الشبيهة بقمر[2] وسيكون في إنجابها لطفلتها فاطمة بداية جديدة يصبح معها الأمل بتغيير الواقع حاصلا ومتحققا «هروح أجيبه أنا والرجالة وراجع وحياة فاطمة راجع»[3]

وفي قصة(7 جراحة) تكون طالبات الطب محط اهتمام السارد العليم فينقل صورة لمشهدهن وهن يتبادلن الأحاديث الأنثوية عنهن وعن زملائهن الآخرين مركبا عين الأنثى بديلا عن عينه ليلتقط تفاصيل الرؤية للأشياء والحيوات «تتهامس الفتيات على اختلاف هيئاتهن في أحاديث كثيرة حول الدراسة والموضة وآخر عريس..أكثرهن يرتدي الحجاب وتتنوع طرق ربطه بين الخمار والحجاب الطويل أو القصير»[4]

وتتصدر إحدى الطالبات واجهة السرد حين يطلب المدرس منها تدوين التاريخ المرضي للرجل الجالس فوق الكرسي المتحرك وعند ذاك تصل حبكة القصة إلى التأزم فتنحرج الطالبة وتحاول الإفلات من المهمة. ولان السارد لا يريدها أن تكون كذلك فانه سرعان ما يجد لها مخرجا مناسبا فيوجه النظر نحو الرجل ذي الكرسي

(1) م. ن/ 38
(2) ينظر:م. ن/ 45_46
(3) م. ن/ 47
(4) م. ن/ 55

المتحرك بمقطع وصفي ثم بمشهد سردي حيث دموع الرجل تنهمر فتثير شفقة الطلاب وعندما يلاحظ المدرس الانشغال بدموع المريض يعيده من حيث أتى به ولما كان السارد مشدودا إلى الطالبة لذلك يعود إليها وقد همت باللحاق بالمريض لتعطيه صدقة لكن المفارقة أنها تخلت عن الفكرة «عندما قفز أمامها انف الشيخ الشامخ المبلل بالدموع»[1] وفي هذا تعاطف سردي بيّن وانحياز أنثوي جلي..

ولا يتوانى السارد من جعل بطلاته ذوات إرادة وهن يتطلعن إلى القادم بثقة وتفاؤل غير آبهات لما يحيط بهن من خيبات وخسارات كما في قصة(لفافة بيضاء) حيث البطلة فتاة معدمة ومحبطة من واقع قاس ومهين يحيط بها ولكنها تتحداه متأملة عالما جديدا تنتهي فيه القسوة ويعيش الجميع في سلام ووئام «أكثر من ساعة متبقية قبل أن تغرب شمس هذا اليوم تلامس السحب البيضاء حواف القرص المتوهج كبياض ناصع يتلألأ من تحت الثوب المتمزق لفتاة ترفؤه من أعلى إلى أسفل» [2]

وذاكرتها الممتلئة بالخسارات لا تمنعها من أن تتطلع نحو واقع جديد لا مكان فيه للجوع والفاقة «تراقصت دمعة يتيمة في مقلتها وهي ما زالت تتصفح الورق الأصفر من كتاب الذاكرة»[3] ويظل السارد ناظرا للأشياء بعينها لا بعينه ليرى الأشياء بأنثوية خالصة «كانت قريبة للحد الذي جعلها تشتم رائحة عرق السائق الذي سبها على المحطة وقفت ساندة رأسها الملفوف في الطرحة السوداء..سقطت قطعة القماش المستديرة الحمولة المستقرة فوق رأسها ووضعتها بين رأسها والعمود»[4]

ويأخذها مشهد الشاب والفتاة في الأتوبيس والسيارة وهي تحمل عروسين فيكون في ظهور زوجة الحارس إيذانا بانتقالها إلى عالم جديد تجد فيه سعادتها

(1) م. ن/ 60
(2) م. ن/ 70
(3) م. ن/ 72
(4) م. ن/ 74

«كانت الفتاة قد فرغت من رفء ثوبها فاحتجب سطوع بياضها وبزغ نصف قمر باهت في السماء» [1]

وغالبا لا يمنح السارد العليم بطلاته أسماء بعينها ولكنه يظل يرصد بعين المراقب تفاصيلهن الأنثوية التي تعطي للقارئ انطباعا بانبهار هذا السارد ببطلاته غير متردد من أن يجعلهن متطلعات قويات وإن كن صغيرات كما في قصة(بسكاليا) التي تبدو فيها طالبة الموسيقى صغيرة لكنها متوثبة للنجاح والارتقاء يستهويها القبر العجيب فترى فيه أشياء جميلة وتضطرها رغبتها في الاتزان إلى عدم التهور وتتذكر كلمات والدتها لها «ولم تكن تدري الأمان تلك الفتاة التي تخجل من أن تمشي منتصبة الظهر يتهمها الكثيرون بالغرور»[2]

ويأخذها منظر البيانو القديم وذلك اللحن الحزين الذي تعزفه مدرسة الموسيقى والفتيات وهن يتهيأن لتقديم بروفة على المسرح ويبهرها أن تغني بينهن لكن الذي يغير مجرى الأحداث هذا التطلع الجسدي الذي يغزوها عند سماعها لحن بسكاليا يعزفه ذلك الطالب الذي ملك حواسها «تتنبه فقط لذلك الطالب الذي سبق تصفيقه الآخرين..تهبط على الدرج وسط صياح الفتيات وتلكئهن بكسل أنثوي في الحركة..تلمح الطالب يمشي باتجاه البيانو مسرعا كمن يستعد لتقديم فقرته»[3]

وهذا ما يجعلها تجد فيه معادلا للغناء الذي كان يخرج من حنجرتها كجنّي لا يُرى ويصبح الكلام سحرا لكن شفتها ترسل رسالة وتجد نفسها وقد تولت مهمة السرد بضمير الأنا «مع بسكاليا تتعلق عيني ببصيص دقيق من ضوء الشمس انفلت من الغيم.. يطاردني ما قاله لي ذات مرة.. كانت نظرته حادة ولهجته قاطعة يحدثني أنا فحسب على الرغم من الحضور القليل المحيط» [4]

---

(1) م. ن/ 77

(2) م. ن/ 102

(3) م. ن/ 107

(4) م. ن/ 110

وأن في هذا التناوب بين ضمائر السرد(الغياب والحضور والتكلم) دلالة أنثوية تؤكد ولع الكيان المؤنث الصغير بالاطلاع والمغامرة لكي تبوح كاشفة عن دواخلها راغبة في التميز والانبهار «**تعلق قلبي بالكلمات بثت في روحي جسارة لحظية تمنيت لو يأتي إعصار**»[1]

وترصد عينها دقائق ذلك الولع بابتداع جسدي خاص[2]، ولأنها ترى نفسها كبينلوبي في ملحمة الأوديسة لذلك ينتابها في خاتمة القصة ولع يؤجج بركانا داخلها مما يجعلها كيانا متطلعا لرغبة غير معلنة[3] وبالهمس الشاعري وبعلامات الحذف التي ينتهي بها الهمس يتأكد الشعور الأنثوي ومشروعية تطلعه كذات جديدة تولد في حضرة الآخر لا في غيبته.

وهذا ما نلمسه جليا أيضا في قصة(زهرة الرابعة مساء) التي يسردها راو عليم يجعل مسرودته الأنثى متطلعة للأشياء من حولها بعين شاعر يرى الأشياء على غير هيئاتها الحقيقية فالزهور والطيور تشعرها بالسرور والتفاؤل وهي تحاول اقتناءها وتربيتها «**يغمرها إحساس بالوحشة تجاهه وترتبط به عاطفيا وتنتظر أن يكبر يوما بعد يوم**»[4]

ويتصاعد الشعور الأنثوي ليطغى على الموجودات المكانية كحديقة المنزل وشرفته وشجرة الفل القديمة وأحواض الأزهار والمشربية الخشبية فيحيلها إلى مناظر رومانسية تستدعي منها تناصات شاعرية لمقاطع من رواية مترجمة[5]، ثم يستبطن السارد دواخلها فيفاجئنا بأنها تشعر بالعالم من حولها يملأه الصخب

(1) م. ن/ 110

(2) ينظر: م. ن/ 110_111

(3) ينظر: م. ن/ 111

(4) م. ن/ 112

(5) ينظر: م. ن/ 115_116

والصراع فتهرع إلى سوناتات بابلو نيرودا وهذا ما يعيد إليها توازنها ليخرجها من تأزمها وليجعلها تبتسم للبراءة وتعشق الخيال وينعكس ذلك على خاتمة القصة لتغدو مفتوحة باستباق على شكل تساؤل ميتافيزيقي يوسع مساحة القراءة والتأويل «ستظل تتساءل لماذا هي كذلك؟ ولماذا لا يتغير العالم من حولها؟!»[1]

وعلى الرغم من أن هذه القصة هي الأخيرة إلا إنها الأقرب إلى الكاتبة بدليل اقتطاعها نصا من هذه القصة لتوشح به الغلاف الخلفي للمجموعة هذا أولا ولان حضورية الأنثى ككيان متفائل ومحب متطلع نحو المستقبل هي الرسالة التي داومت الكاتبة على توصيلها لقارئها آخرا.

الحضور الأنثوي ذاتا محتوية لا محتواة/

على الرغم من أن السارد في القصة القصيرة(حشيشة الملاك) شاب عاشق يتولى السرد بضمير الأنا؛ إلا إن مخاطبته لأنثاه بضمير الخطاب يرفع من درجة الحضور الأنثوي في توجيه السرد وتحريكه على صعيد الإدراك الرومانسي «تعطل لساني عندما أبصرتكِ في مواجهتي ولم اعد انظر إلى وجه الله الكريم..ثم نظرتِ إلي هكذا دق قلبي دقا عنيفا ودفق الدم إلى وجهي فشعرت بحمى مفاجئ» [2]

وهيام السارد بالمسرودة يجعله يسترجع زمنا كان فيه قد وقع في حب ملاك اسمه نورا التي رآها مخدرة كمفعول الحشيشة [3] وركون السارد إلى ضمير الخطاب للمؤنث دليل على أنه واقع تحت تأثيرها وهذا ما يجعلها تحتويه بكاف الخطاب وياء المخاطبة وتاء الفاعل المكسورة وهذا الاحتواء للآخر هو بمثابة انصهار روحي ووجودي في الأنثى.

---

(1) م. ن/ 117

(2) م. ن/ 15

(3) ينظر: م. ن/ 15

وفي قصة القصيرة (بائعة الانتظار) لا يقتصر الاحتواء على الآخر مذكرا؛ بل يشمل الاحتواء للآخر المؤنث أيضا وذلك حين تنصهر الأنثى الساردة بضمير الغائب في كيان الأنثى المسرودة «السيدة غريبة حقا لا ترتدي ملسا أو جلبابا (فلاحي) مثل البقية ولا تضع طرحة شيفون سمراء من النوع الرخيص المتهدل على الوجه ولا يتراكم على عينها الذباب دون أن تلقي بالا»[1]

ولما كانت الساردة تسترجع حكاية مترشحة من ذاكرة صبية صغيرة فإن الاحتواء الذي جعل البطولة أنثوية مدعاة للتضافر مع الخط الذي انتهجته الكاتبة عموما وهو تسيد الكيان الأنثوي مقابل خفوت حضور الكيان الفحولي.

ولقد كانت خاتمة القصة متقنة لأنها لم تضع لحكاية المرأة البطلة نهاية؛ بل جعلتها مفتوحة[2] وقد يغدو الاحتواء لكل من الرجل والمرأة متداخلا لأن هناك ساردا خارجيا عليما يسرد قصة الاحتواء الرومانسي بينهما بضمير الغياب كما في قصة(خفا حنين) «وصلا متأخرين وقد كان ميعاد الزيارة قد انتهى امتعضتْ فلم يحتمل خيبة الأمل التي اعتلت وجهها» [3]

ويتعمد السارد كلي العلم أن يجعل المرأة هي بطلة القصة متوغلا في دواخلها ناقلا تداعياتها النفسية إزاء رفيقها «قالت في نفسها ماذا عساي أن افعل في الصوت الذي يسكنني الآن الصوت الذي ترتج له أعماقي..متآمر صوتك مع أبواب قلبي.. غزوت دمي وزرعت نبتتك في كياني»[4] كما ينقل لنا تحركات الرجل من وجهة نظر أنثوية تراقبه بدقة متناهية «كانت خطواته واثقة لم يتعثر ولم يتردد لحظة وهو ينتقل

(1) م. ن/ 25
(2) ينظر: م. ن/ 26
(3) م. ن/ 27
(4) م. ن/ 28

كالطير من باحة لآخر مخلفا وراءه عطرا اجتهدت لتلملمه أنفاسا تجتذبها بعمق»[1] بما يوحي أن الاحتواء لم يقتصر على المسرود/ الرجل؛ بل شمل السارد بضمير الغياب أيضا.

وتجعل عملية التذكر من السارد متوغلا في ذاكرة المسرودة الحبيبة التي أخذتها أوصاف الآخر إلى عالم يرسمه السارد بعين الأنثى كتداعيات شعورية واسترجاعات زمنية وحوارات قصيرة وبتكثيف رومانسي يجعل السارد ينهي اللقاء الرومانسي بمفارقة تعطي للقارئ انطباعا واقعيا هو بمثابة صدمة يعزّزها التناص مع قصة آدم وحواء «آدم وحواء خارج الجنة من جديد بخفي حنين والحنين» [2]

وفي قصة(الوشم الأزرق) تكون الأنثى طفلة معاقة وضعيفة لكنها بطلة تتولى السرد بضمير الأنا استرجاعا وقد احتوت الآخر وجعلته متغلغلا فيها ليسرد حكايته في إطار حكايتها هي. وتتوكد قدرتها على احتواء الآخر/ الكابتن حين تسحبه من اللحظة الحاضرة ليسترجع زمنا ماضيا، الأمر الذي يسّهل عليها أن تظل صاحبة المبادرة في السرد «تركتُ نفسي للماء يداعب شعري استرخيت والشمس تعامدت على وجهي.. الماء دافئ وامن ولا شيء يزعجني لا يهم أن يحملني الكابتن المهم فقط أن يظل بقربي ويكمل قصة الوشم»[3]

وتكون تداعياتها البريئة عنوان عنفوانها وإصرارها على بلوغ غايتها في تعلم السباحة وسيكون شعورها بالأمان والدفء سببا في بلوغ الاحتواء مرحلته الأخيرة لتنتهي القصة وقد حققت الطفلة الضعيفة ذاتها وتيقنت من قوتها في بلوغ حلمها.

ويكون الاحتواء في قصة(كان صيفيا) مجرد وهم تفترضه البطلة مع الآخر الذي

---

(1) م. ن/ 29

(2) م. ن/ 32

(3) م. ن/ 52

يقابلها الكترونيا عبر شاشة الحاسوب أما هي فليست سوى مريضة ترقد في مستشفى لكن خيالها يذهب بها بعيدا حتى ترى في الصحن الذي توسطته ثمرتا الجوافة ما يعادل رؤية علامة الياهو «علامة الوجود وجودك في اللحظة ذاتها ثم بالضرورة وجودي علامة الـ(اون لاين) التي تحي القلوب التي حسبتُ أنها أوف لاين طول تلك السنين»[1]

ويبادلها الآخر الشعور نفسه فتنتفض مخيلتها أكثر لتظل ثمرة الجوافة معادلا موضوعيا لحالة الوجد والوله التي تعيشها[2] وتكثر تداعياتها النفسية عن هذا الذي امتلك كيانها وهي على الرغم من أنها لم تره ولم تلامسه إلا إنها تشعر إنهما واحد «لماذا بدت الأنفاس التي تخرج في الهواء عبر المايك ثمينة إلى هذا الحد..هل حقا احتاج إلى لمسه لقد ذبت من دون تلامس وكدت أتلاشى في روحه ولم اعد أميز بيننا»[3]، فروحها مثل ثمرة الجوافة ما زالت تنتظر من يقطعها للوصول إلى قلبها.

وتتوغل أكثر في دواخل الآخر لتكتشف احتواءها الأنثوي له «كان كمن تنزع منه الروح فيشهق..كم كان يناشدني أن أتوقف وكنت أعلم أنه يستجديني إلا اكف جاءت قبلاته كسكران لا يدري ما يفعل أو يقول صوته المتحشرج بشبقه يتلوى أمام ناظري» [4]

وبذلك لا يختفي منه شيء أمامها إنها تراه على حقيقته غارقا فيها هائما في عشقها والهيام بها وتستحضر أغنية على شكل حوار بين عاشقين يعضدان حبكة القصة الأصلية ومن ثم تنتهي القصة حيث الفارس يخاطب فتاة أحلامه.

(1) م. ن/ 62
(2) ينظر: م. ن/ 63
(3) م. ن/ 66
(4) م. ن/ 66

ولما تكون الأنثى ساردة فإنها تستدعي ذاكرتها من دون أن تترك الآخرين يوجهون لها نظرها أو يحددون لها طبيعة انتقالاتها المشهدية؛ بل هي التي تحركهم من حولها وهي التي ترسم لهم طريقهم..

وفي الوقت الذي تفرض فيه الأنثى هذه الهيمنة السردية؛ إلا إنها تظل ترى في الآخرين رجالا ونساء مكملات حياتية لا يتم لقصتها أن تكتمل من دونهم كما في القصة القصيرة (خارطة المعادي) التي هي أطول قصص المجموعة وتسردها فتاة صغيرة عن أول حكاية عرفتها في طفولتها في الرجل الباشا إذ تتداعى ذاكرتها عنه أمامها «ذات يوم نظرت إلى القمر..كيف يعرفون عمر القمر يا عمي فأخذ يشرح لي تفصيليا فرأيت عن قرب الشعيرات البيضاء الأمامية متلألئة في رأسه وشفتيه الدقيقتين واحمرار وجنتيه الدائم مكثت طويلا بعد تلك الليلة كلما أبصرت القمر تذكرته»[1]

ويغلب السرد الاسترجاعي على القصة التي بدت حيواتها المؤنثة أكثر من غيرها فهناك الأم والعروس ووزة ونيرفانا وشربات ومرمر مقابل الباشا وابنه فقط وهي بمجموعها محتواة في الكيان الأنثوي كسارد يستعيد زمنا جميلا لم ينغصه إلا حادث الزلزال الجلل الذي عكر صفو المسرودات وجعلها تتأزم فتحول السرد من ضمير الأنا إلى ضمير المتكلمين «نضجنا بعد المحنة اهتز شيء ما بداخلنا مثلما أبصرنا بأعيننا اهتزاز البنايات العالية صرنا أكثر حرصا على الحياة»[2]

ويكون التحول نحو السرد بضمير المتكلمين رهانا تؤكد من خلاله الكاتبة حالة التلاحم الحياتي في ظل الأزمات مبعدة عنها شبح الخوف والتوجس ولما تفارق السرد بضمير المتكلمين عائدة إلى السرد بضمير الأنا، يعاودها الشعور بالخوف

(1) م. ن/ 79

(2) م. ن/ 90

جسديا فتتداركه أولا بالأهل وثانيا بالمكان الأليف (الخارطة) «**انخرطت في أهل الخارطة المرحين شيئا فشيئا وانبعثت روائح الأطعمة الشهية ونحن جالسون**» [1]

ثم تتداركه ثالثا بالحيوات المؤنثة(المرأة الطويلة ذات الجلباب الأسود وسيدة الضريح الصالحة وشربات والجنية السرمدة ووزة ونيرفانا) وقد اندمج التعدد الثقافي والديني في صيرورة واحدة لحياة جديدة متطلعة ووالهة وهذا الإحساس المتفائل بالقادم من الأيام رغم المحن والأزمات يبقى هو السمة اللصيقة بساردات (حشيشة الملاك) ومسروداتها.

وبذلك تكون غادة العبسي قد ارتقت في هذه المجموعة القصصية سلما جديدا من سلالم الأدب النسوي حافرة فيه اسمها بجدارة وتميز يستحقان الثناء والإشادة.

---

(1) م.ن/ 93.

المبحث الثالث

الجسدنة بين الانسلاخ وأدا والبزوغ سردا في قصة قصيرة لعلوية صبح

الجسد الأنثوي منسلخا عن ذاته/

تعد قصة(رائحة المرأة رائحة المدينة) للقاصة اللبنانية علوية صبح[1] واحدة من القصص التي تنطبق عليها صفة النسائية لما تؤديه الساردة من دور محوري في عرض الحدث تأزما وانفراجا بمساندة شخصيات نسائية أخرى(أمها وجارتها وجدتها ورفيقتها والمرأة التي رافقتها في السيارة) اللواتي صرن بمثابة فواعل سردية وقد عكسن كيف يمقت المجتمع الذكوري الأنثى ويستهجن وجودها ويقلل من قيمتها ويستهين بكينونتها ويجعلها كيانا ثانويا وموضوعا قابلا للتطويع والإتباع.

وتسرد البطلة قصتها بضمير الأنا فتتداعى أفكارها الباطنية على شكل مونولوجات مباشرة وغير مباشرة حرة تعكس وعيها المتضاد مع نفسها وواقعها زمانا ومكانا.

والمرأة في القصة كيان مستلب تنعكس فيه إمارات الاستلاب والانسلاخ عن المكان والزمان اللذين وقفا ضدها فالزمان عدوها الخطير الأول والأخير الذي يحكم قبضته عليها فيداهمها مساء وصباحا ويشتاحها بالأمس واليوم وعبر فصوله الأربعة أيضا.

والمكان ممثلا بالمدينة هامد بلا حياة خال من العمل والحركة ولان المكان بالمكين؛ فإن الناس هم بدورهم بدت عليهم سمات المصادرة والتهميش وهذا ما أشعرها بالانحلال والاضمحلال الذي عبرت عنه بـ(الوأد) الذي ظل يلاحقها مهددا بان يطال كيانها الأنثوي مستفزا جسدها بكل قنواته الفيزيقة وغير الفيزيقية وهذا ما جعلها ترى الأشياء من منظار جسدها لا عقلها مما تسبب في إحساسها بالضياع والتيه فكثرت تساؤلاتها إزاء الواقع وتمادت في رؤاها السوداوية.

(1) رائحة المرأة رائحة المدينة من مجموعة نوم الأيام، علوية صبح الصادرة عن مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ضمن كتاب القصة القصيرة النسوية اللبنانية انطولوجيا، اختيار ودراسة شوقي بدر يوسف، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية طبعة اولى، 2010.

ومن خلال تعقب البطلة لرائحة أخذت تغزو كل مكان وتطغى على كل الأوقات شاملة الناس جميعهم تتبدى حقيقة الاستلاب الأنثوي للمرأة الذي ما كان له أن يكون كذلك لولا أن بنات جنسها عبر عصورهن السحيقة قد قبلن بذلك الاستلاب ليكن مجرد موضوعات لا ذوات تابعات لا متبوعات ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

وقد أدت حاسة الشم دور العائق الحياتي الذي تسبب في تأزم اللحظة التي تعيشها الساردة/ البطلة «الرائحة تشبه الموتى ورائحة الموت تنبعث من وجوههم وعيونهم وأجسادهم»[1] فتنقم لا على حالها حسب؛ بل على من حولها بعد أن تكون سائر الحواس الأخرى قد تعطلت بتأثير الرائحة.

ومثلما أن علاقتها بحواسها معطلة، كذلك تكون علاقتها بالوقت معطلة فللصباح رائحة وللمساء رائحة وتتحول الرائحة إلى كيان يزاحمها عالقا على سطح المرآة مما يحول دون أن ترى وجهها «لم استطع أن أرى صورة وجهي كانت ملامحي مخيفة تقريبا وليس على المرآة سوى رائحة الموت تشبه رائحة موت المدينة وتشبه رائحة المارة أمس فأقنعت نفسي أن المشكلة قائمة في انفي»[2]

وبسبب القبح تنام المدينة وتنقطع حركتها فتشعر بالغثيان وتنقطع علاقتها بمن حولها «كل شخص يشعر انه منعزل عن الآخر. أجساد تتحرك وكأنها علاقات لا علاقة ببعضها مع أنهم يقولون إن التكتلات بين أجناس البشر حاصلة لم اصدق هذا الأمر وكدت أتمنى..أنَ تكون عيناي ميتتين»[3] وتظل تلاحقها تلك الرائحة جاعلة المدينة غريبة ومخيفة برائحة الموت فترى ذاتها غريبة وميتة «لا بد أنني ولدت ذات يوم لكن جدتي تقول إنني ولدت ميتة..وجدتي تقول أن الماضي هو الأصل وان

(1) م.ن/ 248
(2) م.ن/ 248
(3) م.ن/ 252

المرأة والوأد سر في بلادنا الواسعة»[1] وكلما حاولت التخلص منها ازدادت التصاقا بها فصار جسدها وكأنها لا تعرفه وكذلك الناس الذين صارت تراهم أجسادا برائحة خاصة يشبهون بعضهم بعضا.

وما دام مصدر التأزم يكمن في جسدها الذي احتوته رائحة أحالته إلى غير هيأته لذلك لا يكون أمامها إلا أن تواجه الأمر بالنسيان **«نظرت إلى المرآة صعدت الرائحة من وجهي وعلقت على الزجاج كالبخار ظننت في البدء أن بخار أنفاسي قد علق على المرآة مسحت المرآة بكمي لكن بخار الرائحة عاد ليغبش المرآة لم استطع أن أرى صورة وجهي كانت ملامحه مخيفة تقريبا وليس على المرآة سوى رائحة الموت»**[2]

ونسيانها لما حولها بما فيه حواس جسدها يجعل الجسد معطلا وقد أتعبه الوقت فما عاد يميز الليل من النهار وهذا ما يجعلها تتخذ من النوم مهربا[3]

والرائحة تعبير رمزي عن ذلك الترسب الثقافي الملوث الذي هيأت أجواءه المنظومة الثقافية حتى تكالب فيها الشر متربصا بكل شيء محيلا اياه إلى قبح وسواد وليصير هو الموت والضياع والنسيان **«أمس كانت رائحته على جسدي وعلى جسد المدينة ورائحة خبر جريمة كانت في صدري ورائحة عيون الناس كانت تشبه بعضها مع أن عيون الوجوه كانت وحيدة وحزينة ومغلقة كتلك الأبواب الحديدية الموضوعة على أبواب البيوت»**[4]

والرائحة تعبير أيضا عن الامتداد التاريخي للجريمة الأولى التي بها صودرت

(1) م.ن/ 249
(2) م.ن/ 248
(3) ينظر: م.ن/ 249
(4) م.ن/ 252

أحقية المرأة في الحياة حين حكم عليها بالوأد من قبل الآخر/ الرجل ليصادر مكانتها كأصل وأساس وليستلب كينونتها جاعلا منها تابعة له.

وبات الوأد هو الواقع الذي فرضته المنظومة الفحولية لتغدو المرأة مخلوقا مأخوذا بالشر مجبولا على الخطيئة فلا هي أساس الجمال والنقاء ولا هي مصدر الإلهام بل هي السواد والقبح والتشويش والنضوب.

وتقرن هذه النظرة الفحولية بما اعتاده المجتمع من ازدراء قدوم الأنثى منذ اللحظة التي تخرج فيها للحياة في مشهد ولادة أنثى في المستشفى إذ يشيع أمام الساردة/ البطلة لفظ السواد على شكل عرف عقائدي يقول: «من يخبر بولادة بنت يسود وجهه عند الله أربعين يوما» فينعكس ذلك في جسدها لتشعر أنها بوجه اسود «لكن وجهي أنا اسود» أو قولها: «نظرت اليّ نظرة استفسار غريبة واسود وجهها..ثم تابعت ما بك وجهك ليس على عادته انه اسود..عادت الرائحة تملأ انفي أن الرائحة تنبعث من أمي رائحة أمي تشبه رائحة مدينة اليوم..اذكر أن رائحة جدتي كانت مختلفة»[1]

وعلى الرغم من أن الإسلام قد نهى عن هذا الاعتقاد إلا أنها ظلت متأصلة في منظومة الثقافة العربية مترسبة في اللاوعي العربي إلى يومنا هذا. وفي هذا نقد واقعي للمجتمع العربي تناصا مع الآية الكريمة ﴿وإذا بشر احدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم﴾[2]

وما تشعر به الساردة هو حدس الأنثى التي ترى في جسدها بحواسه كلها كيانا مخالفا لما أعطته الطبيعة في ماضيها ممثلا بجدتها التي رأت فيها أنها الأصل الذي حمل رائحة الكيان الانثوي الذي لم تجتحه بعد الرائحة الغريبة التي غزت أجساد النساء الأخريات[3]

---

(1) م.ن/ 250

(2) الاية 58 من سورة النحل

(3) ينظر: م.ن/ 250

وهذا الحدس يقودها أيضا إلى استحضار عادة عرفتها العرب في جاهليتها متمثلا بوأد الأنثى تخلصا مما قد يترتب على بقائها من عار أو فضيحة أو مهانة، واجدة أن هذا متحقق في واقعنا لكن بشكل آخر يتمثل في الانسلاخ عن أنثوية الجسد من خلال قمعه وسحقه حتى ترسب ذلك في لاوعينا الجمعي لتغدو المرأة مقموعة في جسدها الذي أوجب عليها أن تواريه ويكون في منظر المرأة بزيها الإسلامي ما يستفز الساردة ويثير فضولها فتراها بلا ملامح «**صعدت امرأة تغلف جسدها برداء رمادي ووجهها بغلاف رمادي مطعوج على الجانبين على مقربة من أذنيها**»[1]

وهذا ما يجعل البطلة تحت وطأة واقع غريب ومشوه عن ذلك الماضي الغابر حين كان للمرأة حضور إنساني «**لم أشم رائحة الحب التي كانت تفوح من وجه جدتي. أشم رائحة كراهية**»[2]

وبهذا الوصف ترى الكيان الأنثوي تابعا للآخر الذي منح المرأة مظهرية خاصة لا تخلو من تبعاتِ ذلك الوأد الذي كان الإسلام قد نهى عنه إكراما للمرأة..

ولذلك ظلت الساردة ترى عمرها محسوبا بعمر الوأد الذي هو سر في بلادنا الواسعة وأن عمرها أكثر من ألف سنة إذا اتبعنا سنوات الهجرة[3]، ومن هنا تشعر بضرورة الرجوع إلى الأصل لانتشال المرأة من هذا الوضع الجائر والتعسفي الذي رسمه لها الآخر ضمن مؤسسته العتيدة.

وما هذا الإحساس بالضياع إلا بسبب مفارقة المرأة لأصلها مما أضاع عليها إحساسها بالأصالة وجعلها ترى في نفسها تابعة لا أصلا.

---

(1) م.ن/ 253

(2) م.ن/ 250

(3) ينظر: م.ن/ 249

المرأة ليست صنيعة الرجل/

ليس للمرأة أن ترسم لنفسها دورها في هذه الحياة لان الآخر صادر هذا الحق منها منذ سالف العصر إلى وقتنا الحاضر. وبغيته من وراء ذلك أن تظل المرأة تحت سيطرته ذليلة تابعة، وقد حُكم عليها بالموت وأدا أولا مع مقصدية تهميش الدور الأنثوي في الحياة آخرا.. ولقد فاته أنها سر حركة المجتمع في استمراره وتجدده.

وهذا المقت والتهميش ما هو إلا انعكاس لثقافة فحولية اتخذ منها المجتمع الذكوري حكمه القسري التعسفي بمقت الأنثى وازدرائها وكتم صوتها ووأدها حية في مكانها وهذا ما عطل فاعلية جسدها لتكون له كيانا تابعا وموضوعا مستلبا وذاتا مقهورة.

وتقع بطلة القصة في الخواء فلا تشعر بالحياة والانتشاء بل يصير الاضمحلال هو الشعور المسيطر على جسدها **«أسود وجهي وشعرت بان أصابع يدي قد نملت وكأن الدماء لم تعد تصل إليها وكأن كل الدم قد تجمع في رأسي وشممت رائحة الدماء في السيارة نظرت حولي فلم أجد أثرا للدماء زادت رائحة الدماء»**[1]

والتعطيل الجسدي الذي سخر لمصلحة الفحولة لم يكن مجرد هدف فحسب بل هو وسيلة لبلوغ الغايات بالتسيد والهيمنة ولفرض القوة بالتعسف والقهر ترغيبا وترهيبا.

فتزدري الساردة من كل ما حولها من الأشياء والحيوات والأزمنة والأمكنة ولا تجد فيه ما يدل على حقيقتها وقد غادرت الأسماء مسمياتها وهذا ما فسرته بالرائحة التي سرت في كل شيء فشوهت ما كانت الطبيعة قد منحته لها من خير وجمال ونقاء وانتشاء وحضور.

وبالرغم من ذلك يبقى التعطيل الذي يمارسه الرجل على المرأة إنما هو تعطيل

(1) م.ن/ 255

ظاهري لا حقيقي فهي وان انسلخت عن الجوهر الحقيقي إلا أن بإمكانها أن تنتصر على ذلك وإلا فإنها ستظل خائفة مستلبة قهرا واستبدادا حاكمة على كل بنات جنسها بالانسلاخ ليكون ذلك هو مصيرهن جميعا.

وتتعمد القاصة علوية صبح توظيف المفارقة والتغريب لتؤكد أن الانسلاخ عن الكينونة الأنثوية لم يكن رهنا بفعل الرجل وحده بل هو رهن بالمرأة نفسها التي قمعت نفسها بنفسها حين قبلت بالمصير الذي اختاره لها الرجل لتنزوي وتصمت إلى الأبد.

وهذا ما تمثل في معتقدات ألحقت بالكيان الانثوي ظلما من قبيل أن المرأة هي الخطيئة وهي الغواية وأنها الفتنة التي تشعل حرائق الثأر. والإغراء الذي قد يوقع بحبائله الآخرين وتحاول الساردة الاستعانة بذاكرتها لتستجمع صورا لما تقدم فتتذكر مشهد قتل الرجل لأخته المتخلفة عقليا لان صاحب البيت الذي تعمل فيه قد اعتدى عليها[1]

والمفارقة أن أمها كانت راضية بفعل القتل قائلة «**سلم الله يدك يا شهم**» كما يكون خبر المرأة التي وجدت مقتولة طبيعيا عند الآخرين رجالا ونساء.

وتتغرب الأشياء في عين الساردة إذ كيف ستكون النساء موجودات؟ وإذا وجدن فإنهن سيظهرن بلون اسود هو لون التاريخ الذي رافق انسلاخهن عن الحقيقة التي كن عليها.

والتغريب في مشهد العروس ابنة الجيران يكمن في ثوبها الأبيض ونظرتها الحزينة وقد أطلق عليها أخوها النار وكذلك موقف النسوة الأخريات من فعل القتل.

فتضيق بالآخرين الذين يقررون طردها من السيارة التي كانت تجمعهم بها

(1) ينظر:م.ن/ 256

خائفين من أن تشملهم رائحتها في دلالة على رفض المجتمع لوجود المرأة وأنهم إذ يهمشونها ولا يأبهون لهويتها وكينونتها فالغاية هي أن لا تكون مساوية لهم.

وطردها الزماني هو طرد مكاني فمثلما يرفضها التاريخ ككيان مؤصل وأساسي يرفضها المكان أيضا ككيان لا حاجة له وبذلك يتغير كل شيء فلا المكان احتفظ بنقائه ولا الزمان ظل سائرا كما قدر له ولا الناس مارسوا دورهم الطبيعي وهنا تفقد الساردة ثقتها بالكيان الذكوري الذي ما كان عبر التاريخ مشاركا لها ساندا لقضيتها بل ظل يمارس دور الإقصاء والتهميش..

وهذا ما أحال الواقع إلى جحيم فيه الحرب والكره والشر..حتى تشوهت أخلاقيات الناس وخالفت الأشياء طوابعها التي جبلت عليها وضاعت الأصول أو تلاشت فصار القتل مشاعا والجريمة طبيعية ومنظر الدماء معتادا ليتحول الضياع إلى رائحة حيث كل شيء سلبي لا ينطبع إلا بالتشوه ولا يضوع إلا بالكراهية والقتل ولا يعبق إلا بما هو مؤسلب وشرير.

ويكون في ظهور شخصية المتسول صاحب الأوصاف القبيحة عائقا آخر يؤسلب حياة البطلة ملاحقا إياها فتحاول مراوغته وتتغرب أفكارها فتتمنى صدمه بالسيارة وهذا ما أثار امتعاضها لان الشر قد شملها رغما عنها، ولان حدسها الانثوي قد خالفها في لاوعيها الفردي لذلك يقودها إلى أن تشم فيها الرائحة نفسها التي كانت تشمها في كل مكان.

وتتعجب من هذه المشاعر السيئة وكيف استلبت كيانها الوديع فتتداعى أفكارها على شكل مونولوج «ولكني لماذا رغبت في قتل هذا الرجل المهزوز المخيف ربما للشعور بالعجز لان كل الناس تقتل. والذي لا يقتل في المدينة لا يشعر بوجوده ولكني للحظة أدركت سر كرهي لذلك الرجل»[1]

(1) م.ن/ 254

وتغريب صورة المتسول بأوصاف القبح والدونية انعكاس لصورة الواقع الذكوري الذي تشوه فصار الرجال كلهم حانقون على النساء حتى صارت الجريمة شهامة والجمال قبحا والجسد تلاشيا والمرأة تقبل بقتل المرأة..!!

وهذا ما دفع البطلة إلى الظفر بفرصة تعيد لها كيانها ووجودها لعلها تستطيع إعلان انتصارها لبنات جنسها ببلوغ حريتها وعتق روحها من الانصهار في الآخر وربما تتمكن من وأده مواجهة إياه بذات السلاح الذي واجهها به فالشر لا يزول إلا بالشر، والتأصيل لن تستعيده إلا بإذواء الآخر.

وتظل رائحة الطيبة سرَّ المرأة التي كادت أن تختفي من حياتنا فلا يعود لها وجود بعد أن تشوهت حقيقتها وانسلخت من كيانها فصارت كيانا تابعا لا يظهر إلا بمعية الرجل ومن دونه لا وجود لها.

وهذا ما حاولت الكاتبة علوية صبح تفنيده عاملة على إعادة الهيبة للكيان الانثوي عبر جعله موجها للسرد ومسيطرا عليه محققا له بزوغه ولو سرديا. وهي بإدانتها للحيوات والزمان والمكان إنما تدين المجتمعات التي غلبها الشر والقبح وسيطر عليها الخواء والحروب فتركها نهشا للضياع وكتلا جامدة صماء بلا حياة أو إحساس لا تحمل سمات الإنسانية وقد انطوى البلد على الخراب وتشوهت معالمه بصفات بشعة وبملامح بوهيمية ثابتة.

على سبيل الختام

يخطئ من يظن أن الحديث عن أدب نسائي ونقد نسائي وكتابة نسائية هو الحديث نفسه عن المرأة بوصفها جنسا آخر والصحيح أن المرأة في الأدبيات النسائية ما بعد الكولونيالية هي عبارة عن نص مكتوب وقيمة وجودية مخصوصة وقراءة مقصودة.

وإذا كان هذا التوصيف ينطبق على الكتابة النسائية مثلما ينطبق على كتابة النسائية فإنه أيضا لا يقتصر على تلك التي تمسك القلم وتكتب للمرأة؛ بل يشمل الرجل الذي يتقمص كيان المرأة ويتلبس قناعها ويكتب شاعرا بما تشعر به مكابدا ما تكابده ودانيا منها دنوا قد لا تقدر على مثله المرأة نفسها ككاتبة.

وإننا إذ نتحدث عن المرأة مؤطرة بالأنثى ومؤنثة بجنسانية نقدية محددة؛ فإن ذلك مخصوص بالمرأة موضوعا مكتوبا لكنه ليس مشروطا أن يكون فيه الكاتب امرأة حسب.

بعبارة أوضح إذا كنا نتحدث عن كاتب يمكن أن يكون رجلا أو امرأة؛ فإن المكتوب لا بد أن يكون امرأة تحديدا وتخصيصا كنص ذي شكل مؤنث ومضمون أنثوي.

أما إذا افترضنا إننا بصدد مكتوب نسائي وكاتب هو امرأة وليس رجلا؛ فإن ذلك نوع من جنسانية نقدية تستمد إطارها النظري من طروحات راديكالية نسوية أساسها النظر البايولوجي لا الثقافي وهو ما يوسم بانه نقد أنثوي أو أنوثي..

وهذا مما لا نوافقه رأيا ولا نستسيغه طرحا لأنه ليس من شأننا ولا من ضمن اهتماماتنا التي وجهناها نحو نقد جنساني يقوم على رؤية ثقافية ذات إطار يتعاضد ولا يتنافى مع التوجه النقدي الانفتاحي الذي ليس فيه إلا الحوار والتناظر والاعتراف والتقبل بلا حدود ولا شروط أو قيود بغية عدم مصادرة الآخر/ الرجل الذي هو ليس ندا ولا ضدا..

فليست النسائية التي نتبناها ونحن مؤمنون بجدواها تؤسلب الرجال بصفاتهم

أو تحجمهم بأوصافهم كون الغاية التي نبغي تحقيقها هي وضع لبنة في صرح فلسفة نسوية عربية وفي إطار من الانفتاح والتجلي يهدف الى كشف الملتبس والظفر بالمضمون.

ولعل هذه الفلسفة باتساعها وامتدادها واحتمالات صمودها أو استكانتها قد تبدو أشبه بميتا فلسفة فليست الفحولة من السهولة التي تتمكن النسائية من غلبتها أو مصادرة منطقها في الاحتكار والقوة، كما أن الطروحات النسائية ذات المحتويات الفكرية الأنثوية لم تبلغ بعد تلك المرحلة التي تتجلى فيها أبعاد أطرها ومديات غاياتها بوضوح كاف وبجلاء تام إلى الدرجة التي تجعل من الرجل والمرأة قطبين لمعادلة حياتية واحدة.

وليس في إثبات نقدية نسائية على المستويات الإبداعية عموما والمستوى الأدبي تحديدا تنفيرا أو مغالبة تتقصد تمايزا نوعيا لكي تفرق أو ثنائية فكرية تصادمية لكي تعزل؛ بل هي نقدية تتوحد وتتعاضد وتتكامل والقصد هو إثبات تعادلية حياتية افترضتها منظورات الأبجدية الأولى للإنسانية وحتمية الوجود الكونية.

ونقديا فإن المنظومة الثقافية الإبداعية العربية ما زالت متمسكة بنظرتها الفحولية ذات الاعتداد والجبروت وهي ما فتئت تتحايل على مواكبة التطور العالمي فلسفيا ونقديا لا سيما فيما يخص المرأة وخطابها الإبداعي المتوزع بين حقول الإبداع على اختلافها من شعر ورواية وقصة قصيرة ومسرحية، ومن دون أن تكون هذه الفحولية آبهة بحتمية إعادة الاعتبار للنسق النسوي واقتراحه معبرا لكتابة نسائية باتجاه التدليل على وعي المرأة ووعي الآخر بها. وبما يلبي الاستجابة الحتمية باتجاه طرح أسئلة الوجود والكينونة.

وبإمكان المدارس النسوية الليبرالية منها والراديكالية والماركسية وما بعد البنيوية والنسوية السوداء ونسوية العالم الثالث وغيرها أن تمد الناقد العربي

المعاصر بوسائل أو آليات تساعده على تفحص مفاهيم النسائية وتمكنه من ثم إعادة توظيفها في تشخيص الأدب النسائي العربي وصولا إلى نظرية نسائية صالحة لأن تنمو في بيئة عربية وتنتج من ثم طروحات نسائية تتماشى مع التجارب الأدبية العربية وتوجهاتها الكتابية.

وعربيا تعددت أراء الكتّاب أدباءً ونقادا إزاء الإبداع النسائي وهي تحمل نظرا ازدواجيا فهناك المؤيدون وهناك المعارضون وبضمنهم الأديبات أيضا من اللائي اعتقدن أن من غير المنطقي تقسيم الإبداع إلى إبداع رجل وإبداع امرأة..!!

ومنهن التي ارتأت الاستعاضة عن أدب نسائي بأدب المرأة..واعتقد بعضهن الآخر أن مصطلح الأدب النسائي سينقضي بانقضاء العنف والتغييب لدور المرأة العربية في المجتمع والحياة السياسية وانتهاء الظروف الاجتماعية التي تحيط بها.. فضلا عن آراء أخرى لا مجال لذكرها..غير أن الذي يجمعها هو رابط واحد يتمثل في تناسي الحاجة الماسة إلى الدراسات الثقافية التي تسعى لإعطاء الأدب النسائي حضوره جنبا إلى جنب الأدب الذكوري..

ولن يكون ذلك متحققا على أرض الواقع ما لم يتم الحفر والتنقيب المعمق والمتمعن في الأدب النسائي بحثا عن مرتكزات كان قد استند إليها واضطلع في التشييد على قاعدتها فظهرت الأصوات الأدبية النسائية التي استطاعت الكتابة صوب تجلية المسكوت عنه وتعرية الذات المنكسرة في تراجيديا الواقع المعيش، معترفة بفائدة البوح في اقتحام الخطاب الإيديولوجي والجمالي للتعبير عن اختلاف المرأة وخصوصيتها نفسيا وفكريا وثقافيا.

وفي العراق شكل الأدب النسائي ملمحا من ملامح الأدبية العربية على مدى العقود المنصرمة وقد مرَّ بمراحل ثلاث: مرحلة التكون(التأسيس) ومرحلة التمكن(التبلور) ومرحلة التمكين(التفرد)

وقد توحدت في هذا الأدب رؤى مختلفة وظفت باتجاه رفض القمع والإقبال نحو البوح والحضور الفاعل الذي امتد على مدى خمسة عقود ونيف سواء على صعيد الأفكار والموضوعات أو على صعيد التجريب الفني والجمالي.

فأما على صعيد الموضوعات والأفكار فقد تم طرح قضايا اجتماعية مختلفة كقضية الهوية وتشظيها والعنف وآثاره والحرب والحصار وأما على الصعيد الفني فاننا نجد ميلا واضحا نحو توظيف تقانات السرد من مفارقة وتغريب وتناص مع تجريب مختلف طرائق البناء.

وعلى الرغم من أن هذا الأدب ثر وكبير إلا إن ما كُتب عنه بقصدية نقدية خالصة ما زال قليلا لا يتناسب والمساحة الأدبية التي يشغلها وهكذا بات محتما الاهتمام به مع ضرورة تشجيع ترجمته إلى لغات حية لإيجاد نوع من الوعي بالذات وتحقيقا للتواصل المعرفي.

ولا غرو أن القوانين الوضعية والدساتير الأممية في بلادنا العربية لم تضع المرأة في بالها إلا بالحدود التي استوجبتها اعتبارات مهمة وضرورية لتتعامل مع المرأة كخصوصية لكن العمومي منها ظل مراعيا الرجل ومن ثم عممها على المرأة لاسيما في ما يتعلق بالعلاقات المجتمعية والحقوق والواجبات المهنية.

وإن من المفيد جدا القيام بتصحيح مسارات القوانين الحياتية التي تسير في ضوئها الحياة العربية لكي ترتقي سلالم التطور وتواكب الإنسانية في سعيها للتقدم لعلها تغير رؤيتها الدوغماطية الراديكالية نحو المرأة.

وأهم الأولويات التي ينبغي أن تنتبه إليها قوانيننا الوضعية هي خصوصية المرأة طفلة ويافعة وشابة وناضجة وكهلة لأن لكل مرحلة من هذه المراحل جملة معوقات وتحديات ينبغي للمجتمع أن يقر بجدوى التصدي لها وتذليلها عبر سنِّ الدساتير المجتمعية والقانونية التي تحترم المرأة وتهتم بها بمثل اهتمامها بالرجل.

ولا يغيب عنا الدور الخطير الملقى على عاتق الكتابة النسائية وكتابة النسائية معا في القرن الحادي والعشرين حيث يسير العالم بتسارع مذهل ولكنه متضاد ايضا وهذا ما يجعل أمر التغيير والانقلاب مطواعا وما على كتابات النسائية إلا أن يشدَّ بعضها عضد بعض وأن يتكاتف أصحابها المؤمنون بها وصاحباتها المؤمنات بها في سبيل استعادة قيمتهن من جديد وإلا فإن الرياح ستجري من دون أن تسير مراكبهن نحو الأمان وقد تودي بهن نحو التكسر على جزيرة التهميش من جديد مثلما فعلت مع أسلافهن على مرِّ العصور؛ فهل باستطاعة النساء لعب هذا الدور؟!!

اعتقد جازمة أن هذا سيظل مرهونا بالعزم والتصميم اللذين تتعاهد عليهما كتابات النسائية وقدرتها على امتلاكهما بقوة الإرادة والاستعداد لبذل التضحيات مع عدم المهادنة في التنازل عن أي حق من الحقوق التي فرضها لها الوجود دينا ودنيا..

وللنساء العربيات في ذلك النصيب الأوفر والأعظم فهن بعددهن وعدتهن وامكاناياتهن قادرات على التأثير ومتمكنات من حمل عبء كبير مما تقدم ولا بد من أن يتآزرن في بلدانهن العربية موقفا واحدا معليات أصواتهن ومعلنات عن تطلعاتهن بلا وجل ولا كتمان نافضات عنهن عهودا من التحجر والاحتجاب رافعات عن أعينهن غشاوة الخوف وغمامة الوجل منتقمات من حقب الظلم والفشل والقسوة واللامبالاة عازمات بجدية لا متناهية على بلوغ ما يطمحن مصممات على قهر الفحولة لا بتحطيمها بل بجعلها مؤمنة بوجود نسائية لا بد أن تشاركها وأن يكون لها حضورها في خارطة الحياة بكل صنوفها.

وإلى أن يأتي ذلك اليوم تظل الكتابة النسائية ممثلة بالادب النسائي وكتابة النسائية ممثلة بالنقد النسائي تحت طائلة الاشهارية الشعارية كمشروع لا غير وكيافطة احتفائية لا انجازية وبرامجية مرجأة لا استثنائية وكأحلام مؤجلة لا عاجلة وبوادر طارئة لا أساسية..

وإذا ما كُتب لكل ما تقدم أن يتحقق فإن السلام والخير سيعمان الوجود حيث لا احتراب استعماري ولا تصارع قوى ما بعد استعماري فيها أيضا.

ولن تغدو الحروب والنزاعات أمرا واقعا ومفروضا بل ستضحى أمرا طارئا وقابلا للحل كأبسط ما يكون كما لن تتكالب الدول على مصادرة بعضها بعضا ليكون الحلم المثالي قابلا للتحقق كاحتمال ليس مستحيلا بالمفهوم الأرسطي فما بين الممكن المسموح سيحضر أيضا المتاح الكائن وكذلك سيحضر المحال الذي يمكن أن يكون واقعا متحققا أيضا..

وما تعيشه البشرية والعراق بالخصوص من إرهاب دموي أسود هو الواقع الفحولي بصورته اللامعقولة وبإمكان كتابة النسائية أن تهشم هذا الواقع اللامعقول وتحيله معقولا بأيدي نسوة يتكاتفن ليقلن كفى للفحولة التي ما أرتنا إلا الدماء والوحشية وجعلت الحياة سوداوية ولقد آن الأوان لأن تستعيد البشرية بهاءها وجمالها وتعود إلى أصولها يوم كانت المرأة هي الحاكمة وهي الحكيمة التي تشارك الرجل ولا تمتهنه وتعاونه ولا تصادره وتعتد به مثلما يعتد هو بها.

وبهذا تأتلق الحياة وتزهو فيحل السلام محل الضغينة وتسود المحبة وتغيب الكراهية ويعلو صوت الحق وينخرس صوت الباطل وتصحو الأحلام وتنام الفتن ويشدو لحن الخلود بناي الوجود لتتطلع البشرية إلى المثال الذي به تتصالح ليسود الخير وحده.

ومن هنا ما عاد أمام النسائية العربية إلا أن تفعل فعل الفحولة لتصنع لنفسها ذائقة مختلفة وتؤسس لها معايير جديدة بشتى السبل الرسمية منها وغير الرسمية وفي الوقت نفسه لا بد من إحياء التراث الأدبي النسائي العربي وإعادة قراءته والتركيز عليه ونفض التهميش عنه وبما يبدد خطر التبعية للهيمنة الذكورية..

دليل الكاتبة

أ.د. نادية هناوي

- دكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها / جامعة بغداد / عام 2002.
- التخصص/ النقد الادبي الحديث.
- حصلت على لقب الأستاذية عام 2012.
- عضو الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق.
- اشرفت على عدد من رسائل الماجستير واطاريح الدكتوراه، وناقشت عددا منها في جامعات عراقية مختلفة .
- شاركت في اكثر من اربعين مؤتمرا علميا في الجامعات داخل العراق وخارجه.
- نشرت اكثر من خمسة واربعين بحثا علميا محكما في المجلات الاكاديمية العراقية والعربية.
- نشرت عشرات المقالات في الصحف العراقية.
- اختيرت محكما في اكثر من مسابقة ادبية.
- فازت بجائزة نازك الملائكة للابداع النسوي في حقل النقد الروائي، الدورة السابعة 2014.

الكتب المنشورة:

1. القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر نجيب محفوظ انموذجا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة ثانية، 2014.
2. مقاربات في تجنيس الشعر ونقد التفاعلية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، طبعة أولى 2010.
3. تعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع للهجرة، المركز العلمي العراقي، بغداد، طبعة أولى، 2011.
4. السرد النسائي القصير مقاربة نقدية في مجموعتين قصصيتين، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى 2014.
5. تمظهرات النقد الثقافي وتمفصلاته قراءات تطبيقية، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 2015.
6. منازع التجريب السردي في روايات جهاد مجيد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة اولى، 2015.
7. رؤى نقدية الشعر من بنية التحليل الى بنى التأويل، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، طبعة اولى، 2016.

عنوان العمل الحالي

قسم اللغة العربية / كلية التربية / الجامعة المستنصرية / العراق.

البريد الالكتروني / nada2007hk@yahoo.com

الفهرس